ИСКУССТВО КИНО

2 0 1 2

Держись за перец

в своём телевизоре!

www.peretz.ru

Указанный логотип является кобрендингом телеканала "ТВ ДАРЬЯЛ"

Ркелама. Свидетельство о регистрации СМИ Эл № ФС-77-48582 от 14 февраля 2012

У нас есть хорошие фильмы, но нет системно осмысленной, эффективно организованной, профессионально работающей, конкурентоспособной киноиндустрии. С этим не вчера сложившимся мнением, похоже, никто уже не спорит. Спорят о том, как переломить ситуацию, но пока что разного рода нововведения и реформы никаких существенных перемен не принесли.

**Киносоюз активно занимается всем комплексом этих проблем, поскольку они всерьез мешают как производству фильмов, так и их успешному функционированию. Кинозрители, театральный прокат, телевидение, Интернет…
Как оптимизировать сложнейшие отношения всех этих институтов с кинопроцессом?
Какие управленческие модели и экономические механизмы могут этому помочь? Этим вопросам была посвящена большая конференция (деловая игра), которую организовал и провел Киносоюз, собрав в подмосковном Воскресенском представительный круг экспертов — опытных и известных продюсеров, режиссеров, юристов, руководителей телеканалов. Выступления на «круглых столах», содержательные фрагменты дискуссий мы печатаем в рубрике «Здесь и теперь».**

Эту публикацию дополняет в рубрике «Опыт» статья Е.Некрасовой — по материалам ММКФ — о зарубежных моделях копродукции, имеющих свои плюсы и минусы в условиях российского кинопроизводства.

В «Репертуаре» и «Именах» — рецензии на фильмы Московского кинофестиваля, статьи об отдельных программах и портреты кинематографистов, чье творчество было представлено в его «персональных» рубриках (Эрнст Любич, Эктор Бабенко), а также тех режиссеров, чьи новые фильмы по разным причинам оказались в печальном топе кинособытий этого лета (Ридли Скотт, Кристофер Нолан). В «Разборах» мы публикуем лекцию Бориса Гройса о существенных трансформациях, происходящих в contemporary art.

Новые наблюдения-зарисовки известного сценариста и художника Евгения Голубенко, точные, тонкие и остроумные, — это наши «Публикации».

В «Чтении» — еще один сценарий лауреата конкурса «Личное дело» Татьяны Богатыревой.

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» № 7/2012

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
Кинопоказ. Перезагрузка

5
Кинотеатр: российским фильмам — отказать

14
Телевидение — спаситель или могильщик?

23
Интернет: «Кто будет платить, если можно не платить?»
Конференция Киносоюза. Воскресенское-2012: фрагменты дискуссий

РЕПЕРТУАР

33
АЛЕКСЕЙ АНАСТАСЬЕВ
Бог и Толк
«Орда», режиссер Андрей Прошкин

39
ОЛЬГА ЗИБОРОВА
Не золотая середина
«Все копы — ублюдки», режиссер Стефано Соллима

44
КАТЕРИНА ТАРХАНОВА
Тихо в Lessy
«ДухLess», режиссер Роман Прыгунов

48
НИНА СПУТНИЦКАЯ
Я буду рядом
«Последняя сказка Риты», режиссер Рената Литвинова

52
МАКСИМ ЛЮБОВИЧ
Смерть и другие сантименты
«Последняя сказка Риты», режиссер Рената Литвинова

55
ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК
Антипод
«В поисках Шугармена», режиссер Малик Бенджеллул

58
СЕРГЕЙ СЫЧЕВ
Мир перед нами
ММКФ: неигровое кино

64
ИЛЬЯ БОБЫЛЕВ
Кадры — ощущения — тезисы
«Чувственная математика», режиссер Екатерина Еременко

69
ЖАННА ВАСИЛЬЕВА
Прибытие «экспресса»
ММКФ: Медиа Форум

ИМЕНА

77
НИНА ЦЫРКУН
Луна в шампанском
ММКФ: «Магия Любича». Портрет режиссера

85
ЛИДИЯ КУЗЬМИНА
Пропуск на одно лицо
ММКФ: Эктор Бабенко. Портрет режиссера

92
АНТОН ДОЛИН
Нолан и Бэтмен. Иллюзионисты
«Бэтмен»: от «Начала» до «Возрождения»

102
ОЛЬГА АРТЕМЬЕВА
О скитаниях вечных и о Земле
Портрет Ридли Скотта

108
РИДЛИ СКОТТ:
«Конечно, я робот»
Беседу ведет Рот Корнет

КОММЕНТАРИИ

113
РОМАН КОРНЕЕВ
Рынок не появится никогда

РЕПЕРТУАР

119
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Отверженные
«Гавр», режиссер Аки Каурисмяки

123
АЛЕКСАНДРА НОВОЖЕНОВА
Порно и чувства
«Клип», режиссер Майя Милош

РАЗБОРЫ

127
БОРИС ГРОЙС
Изображая теорию
Лекция в рамках программы «Искусство и восстание», проект Time/Food, Москва-2012

ОПЫТ

139
ЕЛЕНА НЕКРАСОВА
Что стоит за копродукцией
Деловая площадка ММКФ: Moscow Business Square

ПУБЛИКАЦИИ

147
ЕВГЕНИЙ ГОЛУБЕНКО
Домашнее видео
Эссе

ЧТЕНИЕ

155
ТАТЬЯНА БОГАТЫРЕВА
Марианская впадина
Сценарий

172
АННОТАЦИИ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

SUMMARY

174

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

Кинопоказ. Перезагрузка

КОНФЕРЕНЦИЯ КИНОСОЮЗА. ВОСКРЕСЕНСКОЕ-2012

В апреле этого года Министерство культуры вместе с Киносоюзом и Киноальянсом провели в Воскресенском под Москвой двухдневную конференцию в виде деловой игры, в которой обсуждались самые острые проблемы, связанные с системной модернизацией кинопоказа на трех основных видах носителей: кинотеатры, телевидение и Интернет. В конференции, кроме выступивших на финальных «круглых столах», приняли участие кинорежиссеры Андрей Звягинцев, Александр Котт, Сергей Лобан, продюсеры Александр Акопов, Вячеслав Муругов, Александр Кушаев, Игорь Толстунов, Евгений Гиндилис, Анна Крутова, Сабина Еремеева, Александр Герасимов, Максим Кузьмин, Матвей Ромодановский, аналитики киноиндустрии Ксения Леонтьева, Виктор Матизен, Сергей Бондарев и другие эксперты, а также директор Департамента государственной поддержки кинематографии Министерства культуры Вячеслав Тельнов.

Итоги конференции были подведены на трех публикуемых в этом номере «круглых столах». В этих дискуссиях участвовали режиссеры Андрей Смирнов, Валерий Тодоровский, Андрей Прошкин, Виталий Манский, продюсеры Константин Эрнст, генеральный директор Первого канала, Сергей Толстиков, исполнительный директор Фонда социальной и финансовой поддержки кинематографии, Евгений Бушмин, председатель Комитета Совета Федерации по бюджету, Александр Роднянский, председатель совета директоров компании A.R.Films, Сергей Сельянов, генеральный директор компании «СТВ», а также Иван Засурский, заведующий кафедрой новых медиа факультета журналистики МГУ, Даниил Дондурей, главный редактор журнала «Искусство кино», Сергей Семенов, юрист Ассоциации кино- и телепродюсеров, Юлия Денисова, заместитель директора кинотеатра «Спартак» (Воронеж).

Кинотеатр: российским фильмам — отказать

Даниил Дондурей. Проблему отсутствия зрительского внимания к отечественному кино просто не решить. Тут трудно все: найти баланс интересов, до чего-то договориться, даже приказать, заставить или согласиться с предложениями по изменению системы кинопроката. Ведь существующая ситуация не осознается как опасная. И еще: на то, что происходит сегодня с кинозрителями, влияет множество факторов, многие из которых выходят за пределы киноиндустрии. Да и сама она состоит из четырнадцати элементов, причем только два из них — дистрибьюция и кинопоказ — существуют отдельно от всех остальных. Они — единственные — по-настоящему находятся на рынке, специфическом российском рынке. Как точно сформулировала Ксения Леонтьева, аналитик «Невафильм Research», «рынок сбыта российской кинопродукции не воспринимается, не понимается и не действует как система». Это главное.

Как бы мы ни закрывали на это глаза, ни надеялись на «светлое будущее», 12—14 процентов сборов российской продукции в прошлом году от общего бокс-офиса — это в два раза меньше, чем в 2007-м. Несмотря на то что мы производим не меньше ста фильмов в год и половина из них даже выходит в кинотеатрах. Постепенно в нашей стране гаснет интерес к любому кино, коммерческому, жанровому, нашумевшему. В результате восемьдесят три кресла из каждых ста остаются пустыми. Это значит, что продюсерский стереотип «постройте дополнительно две тысячи залов, и все у нас будет в порядке» не работает. Не в этом дело! Залов ровно столько, сколько нужно рынку, а 250—300 залов ежегодного прироста — вполне приемлемое увеличение.

Поскольку мы уже четвертый по сборам кинорынок Европы (восьмой — в мире), Россия может считаться кинорынком мирового значения. К началу следующего года в стране будет три тысячи современных залов.

Как мне кажется, проблема в первую очередь в том, что у нас нет инстанции, которая отвечала бы за развитие отрасли в целом. Кого-то, чья голова реально болела бы по поводу будущего — процессов, тупиков, перспектив. Я не знаю государственной или корпоративной институции, которая занималась бы проектированием будущего в этой сфере, собирала достоверную информацию, анализировала сегменты рынка, ставила диагнозы. Хотя бы исследования заказывала.

У нас возникли серьезные проблемы с объемами и качеством публики, структурой репертуара, сбоями, связанными с тем, что интерес к кинотеатру как типу досуга очень быстро меняется. Идут и цивилизационные сдвиги. Люди теперь иначе решают свои потребности в социализации, в объяснении и понимании жизни — не в кинотеатрах, а в других местах: в кафе, в ресторанах, в сетях. Эти изменения очевидны, существенны, но аналитически не опознаны.

Большинство населения в нашей стране телевизионные фильмы и сериалы воспринимает как обычные игровые. С помощью этого вида телепродукта происходит объяснение миллионам основных принципов нынешней жизни, передается некий социальный и психологический опыт. Мотивы ходить за этим в кинотеатры исчезают. Все участники кинематографа как отрасли привыкли к тому, что кинотеатральную индустрию снабжают в основном американцы. И, действительно, в этом году из миллиарда трехсот миллионов долларов кассовых театральных сборов фильмы Голливуда заработают в российском прокате больше миллиарда. Вы знаете, что знаменитая льгота кинотеатрам 1997 года по НДС, предоставленная на определенный срок ради строительства новых залов и сохранения значимой доли российского кино, в сознании показчиков давно не воспринимается как временная. Этих мотиваций уже нет, а эта льгота превратилась в норму, ведь «все вокруг колхозное, все вокруг мое». Договаривались на пять лет, прошло пятнадцать. Почему мой бедный журнал должен платить 18 процентов НДС, а показчики американских блокбастеров — нет? В цене билета мы уже дошли до ценового предела, к концу этого года она неуклонно приблизится к восьми долларам и опередит среднюю цену кинобилета в США.

Кто призван отвечать, переживать или хотя бы думать об интенсивно уменьшающейся, скукоживающейся аудитории кинотеатров? Бакур Бакурадзе красиво обозначил ситуацию на нашей конференции: «Российская аудитория слепнет». Здесь точно нет философии общего дела. Чиновники, социологи, кинематографисты не собираются для того, чтобы выработать определенные программы совместных действий. От политической власти такого заказа пока тоже нет. Есть какие-то имитационные жесты, связанные с потенциальными запретами, но заметного желания профессионалов вернуть интерес зрителей к российскому кино — не видно. Невозможно достигнуть улучшения ситуации и с помощью дополнительных инвестиций в производство. По своей природе это невероятно многофакторный процесс,

Валерий Тодоровский, Константин Эрнст

касающийся всего и вся, в том числе и того, что телеканалы не ставят, к примеру, в прайм-тайм передачи о кино.

Константин Эрнст. Телевизионные каналы не хотят ставить театральное кино уже ни русское, ни американское, потому что оно никакую аудиторию у экранов не собирает. Такая вот трагическая история получилась.

Д.Дондурей. Да, но к ней мы все имеем прямое отношение. Это наша общая «трагическая история».

Александр Роднянский. Вопрос или уточнение: для сегодняшнего российского кинематографа зрителям нужно зрение или можно оставаться слепым?

К.Эрнст. Достаточно обоняния. (*Хохот в зале.*)

Д.Дондурей. Я думаю, через несколько лет и обоняние откажет, атрофируется. Эта проблема действительно многофакторная. У нас в школах никто никогда ни в каком контексте не говорит про кино, в Министерстве образования не возникает даже идеи художественного образования. А стране нужны сложные люди, их надо как-то выращивать. Телеканалы занимаются этим только по ночам. Шансов тут что-то изменить, судя по тем процессам, которые идут последние пять лет, нет. Заметьте, нет кооперации по этому поводу всех участников рынка, хотя бы в неимитационной рефлексии на эту тему. Нет штабов, которые могли бы заниматься проектированием этой профессиональной работы. Я не слышал, чтобы на эту тему кто-нибудь проектно думал. Посадил вместе инвесторов, производителей, показчиков и людей, занимающихся альтернативными рынками сбыта. Люди, которые смотрят фильмы в Интернете, даже не понимают, до какой степени активно они действуют. Это всё вызовы, на которые никто не собирается искать ответ. Мне кажется, что если на этой почве не появится системный испуг, российскую национальную киноиндустрию ждет катастрофа.

У нас сформировалось общество бесстрашных. Хоть по пятьдесят миллионов долларов вкладывайте в производство одного фильма, хоть оплачивайте зрителям стоимость билетов из государственных средств. Но дальше-то что? Все эти обращения, стоны в адрес государства концептуально ничем не подкреплены. Проблема зрителя — это не только драмы киноконтента в Интернете. Она во много раз сложнее.

Юлия Денисова. Мы два дня говорим о том, что российский зритель скептически относится к отечественному кинематографу. Я не буду углубляться в детали, но по этой причине и у кинотеатров по отношению к потребителю тоже возникает недоверие. Отсюда объективно плохое театральное программирование российских фильмов.

Мотивы скепсиса: непрозрачность зрительского интереса к отечественным фильмам. Зачастую кинотеатр не понимает, какова реальная потребность реального российского зрителя в получении именно того продукта, который нам предлагают продюсеры и дистрибьюторы. Второе — обоснованное отсутствие веры в прокатный потенциал отечественных фильмов. Причины — неочевидные хиты, обманувшие надежды блокбастеры, информационный вакуум. Конечно же, дистрибьюторы и продюсеры на кинорынках стараются как можно больше рассказать нам про свои проекты, но на самом деле кинотеатрам этого недостаточно. Все давно понимают, что в трейлере собраны лучшие кадры из фильма, в конечном счете показчики начинают периодически гадать на кофейной гуще. Несмотря на то что все мы называем себя профессионалами, давно крутимся в этом бизнесе, кинотеатры действительно очень часто не понимают, какой продукт им предоставляют дистрибьюторы. В результате мы получаем не самую лучшую роспись, не особо хорошие сеансы и, соответственно, не адекватные возможностям фильмов сборы.

Следующий момент — неприоритетность у кинотеатров задачи продвижения авторского кино из-за монополизации рынка голливудскими студиями и дистрибьюторами заведомо коммерческих фильмов. Кинотеатрам намного веселее продвигать «Мадагаскар» (он выходит летом, но во многих кинотеатрах уже много месяцев стоят стенды, висят плакаты), нежели ближайшие российские релизы. Кинотеатры понимают: Голливуд — их основная касса, а то, что выходит в прокат через неделю, вполне возможно, ничего не соберет.

Следующий пункт скепсиса — невыгодная постановка релиза и формат росписи отечественных фильмов дистрибьюторами на даты. Это для кинотеатров тоже очень большая проблема. Предположим, фильм «Август. Восьмого» анонсировался на 23 февраля еще год назад, но в результате за два месяца до его выхода компания ЦПШ ставит туда же «Призрачного гонщика». Это — франшиза, история с продолжением. Три-четыре года назад кинотеатры заработали неплохие деньги на первом фильме. А вот «Август. Восьмого»... Да, история распиаренная, многое рассказывали, но в итоге кинотеатры отдают предпочтение американскому фильму. Мы, конечно, понимаем, что все это политика, что нехорошо, но отечественные фильмы урезаются. Мы бы могли больше собрать на фильме «Август. Восьмого». Проблему обсуждаем очень давно, но пока очевидных путей выхода из нее не видим.

Следующий пункт — отсутствие специального образования у букеров в кинотеатрах, что не позволяет им взглянуть на роспись фильмов немного шире. Я не могу говорить огульно обо всех своих коллегах, но бывает... букеры приезжают на кинорынок, чуть ли не списывают друг у друга масштабы, принципы и конкретные схемы росписи. Все-таки уровень образования наших букеров оставляет желать лучшего. Отсюда их нежелание образовывать аудиторию своих кинотеатров. Понятно, что легче поставить какие-то ясные фильмы, чем вкладывать личные средства, свое время, нервы, тревоги, задействовать дополнительный потенциал кинотеатра для продвижения хороших отечественных фильмов.

Андрей Смирнов. Букеры — это неразвитость и скаредность по всей стране!

Ю.Денисова. Ну ладно, не все! Дистрибьюторы и продюсеры на кинорынках часто делают нам шикарные презентации с вывозом и «кормлением» букеров, но всегда хочется получать как можно больше информации о фильме, смотреть его еще в черновом варианте... А нам как профессионалам часто не доверяют, говорят: «Да вы не поймете, ведь еще нет чистового звука».

Хотелось бы организовать специализированную информационную площадку — глобальный интернет-ресурс, где мы могли бы дать создателям

фильмов советы в отношении проката. Мы много говорили о датах постановки фильмов на экраны и о давлении голливудского кино на отечественное. Здесь, конечно, должна происходить некая совместная работа дистрибьюторов с кинотеатрами. Нужно больше встречаться, общаться, искать общие решения, доверять друг другу.

Хочется, чтобы были созданы какие-то образовательные программы, регулярные курсы повышения квалификации букеров и мастер-классы по репертуарному планированию, по маркетингу, по рекламе, аналитические тренинги. Проводить это можно не в формате кинорынка, потому что там все заняты исключительно своими проблемами. Возможно, стоит сделать центры в городах-миллионниках, где-нибудь в Сибири, на Урале, чтобы людям было удобнее приезжать, необязательно для этого лететь в Москву. Хотелось бы разработать и ввести стимулирующие бонусные программы для независимых кинотеатров, которые работают с авторским отечественным кино. Такие кинотеатры существуют, но их могло бы быть больше. Это необязательно денежный момент, возможно, хватило бы помощи продюсеров в организации премьер, в привозе звезд, чтобы они могли пообщаться с людьми, донести свою идею и прочее. Разработка и введение программы для кинотеатров, которые проводят образовательные показы отечественного кино или киносеминары. Мы также думали о создании синематеки, чтобы у этих кинотеатров был доступ к архиву фильмов, чтобы они могли быстро получать контент и, собственно, проводить занятия со своей аудиторией.

Подвожу итог наших дискуссий. Необходимо прежде всего: создание глобального информационного интернет-ресурса как площадки для общения между кинотеатрами, дистрибьюторами и продюсерами, создание школы букеров или курсы повышения их квалификации, разработка бонусной

программы для кинотеатров, работающих с авторским отечественным кино, и, собственно, создание глобальной синематеки.

Д.Дондурей. Мы думали о том, что необходимо, не откладывая, хоть что-то делать конкретное. Конечно, государственная программа «Национальная синематека» — это создание в первую очередь брендов, которых у нас в кино сегодня практически нет. Ну Бекмамбетов, Первый канал... Нет брендов, которые стимулировали бы непродвинутого в этой сфере человека пойти в кинотеатр. Музей кино много лет не работает. Представляете, нет такого музея в стране с четвертым по финансовым сборам рынком в Европе! Никто об этом тоже не подумал. Вот Никита Сергеевич Михалков обещает разместить его в своем новом фестивальном дворце, но сделает ли он это? И согласится ли музей в очередной раз рисковать своей судьбой? Наше влиятельное профессиональное сообщество десятилетие спокойно живет без Музея кино, а потом мы откуда-то ждем новых развитых зрителей, которые будут способны смотреть интеллектуальные фильмы...

Что делать — более или менее известно. Создать синематеки хотя бы в городах-миллионниках. Надо объяснить местной власти, что кино сегодня из сферы коммерческого обслуживания, каким оно воспринималось в 60-х — столько-то химчисток, столько-то библиотек или кинозалов на десять тысяч населения, — выходит в другое пространство. Теперь оно уже может восприниматься как искусство театра — на театры-то деньги в региональных бюджетах находятся. Неприлично, чтобы в городе не было театра. Как раз в областных думах деньги на двадцать восемь дорогущих оперных театров — есть. Но при этом в России сегодня нет даже одной синематеки. Как говорят в Одессе, никто еще «не взял это в голову».

К.Эрнст. Хочу начать с хорошего. 13 апреля я сидел с архитекторами, которые проектируют строительство «Медиасити» для Первого канала. У них было задание разработать часть площадей для медиамузея. Первый канал готов профинансировать его в форме современного интерактивного Музея кино и телевидения, предоставить площади в центре, на территории завода «Серп и молот», не прося помощи у государства. Мы будем обсуждать этот проект и с кинематографистами, и с Музеем кино.

Я против мнения, что нужно пасти народы, перевоспитывать людей, втолковывать им, что воровать — нехорошо. Так же надо относиться и к букерам, не надо их убеждать: «Любите российское кино, что же вы продались американцам?» Люди занимаются конкретным бизнесом. То, что он в сфере культуры, не имеет значения — профессионалы деньги делают. Нельзя предъявлять им претензии и накладывать на них какие-то моральные обязательства. Они хотят извлечь из этого максимум доходов. Нужно только, чтобы государство жестко регулировало эту ситуацию.

Время деления кинотеатральных сборов 50 на 50 прошло. Пора пересмотреть разделение прибыли в соответствии с мировыми стандартами. Многие из тех, кто занимается прокатом, подворовывают деньги, потому что никакой отчетности не существует. Итак, следует законодательно изменить процент, который получают производители фильмов, — раз. Два — принять наконец единый билет и единую кассовую систему. До сих пор это настоящий Клондайк. Никакого НДС, никакой отчетности — феноменальная вещь. Платишь деньги, а тебе дают филькину грамоту. Мало того что нельзя понять, как фильм продается, — даже финансовым органам не удается узнать, сколько заработали кинотеатры, сколько собрали наличных денег. Таких зон в российской экономике осталось — раз-два и обчелся. Настоящее Эльдорадо.

Почему предложение о едином билете было блестяще провалено в Думе во всех трех чтениях? Потому что приходили умелые посредники с чемоданами, им по фигу — сколько надо дать. Если у тебя есть миллиард триста миллионов долларов налика, как будет в этом году, — нефтяная отрасль в таких же пределах может лоббировать свои законы. И то их сильно прижали. Они за это платят огромные налоги. А кинопрокат у нас их толком не платит. Это огром-

ная неконтролируемая зона. Народные избранники — сребролюбивые люди, им заносят и на первое чтение, и на второе, и на третье. Я на одном заседании в Белых Столбах сидел с тогдашним председателем Комитета по культуре и спросил: «У нас нет номера единого билета?» Он мне говорит: «Как это нет? Что вы мне говорите?» Все мы в России воспитаны Салтыковом-Щедриным, строгость законов российских смиряется... но давайте мы их-то, эти законы, хотя бы примем! Если они не приняты, пенять не на кого.

При малахольном российском кино невысокого класса, при большом количестве хороших фильмов, которые тем не менее не рассчитаны на широкую аудиторию... Заставлять на это свободных зрителей ходить? Это не значит, что кино плохое, оно часто хорошее, но звучит как-то вполголоса.

Нам нужно начать с самого простого — с принятия законов. Почему кинематографическая общественность не может договориться между собой? У нас с прокатчиками здесь будет противоречие, но в данном случае придется потерпеть, как сказал священник одной актрисе. Мы должны реально пролоббировать законы, которые создают повод для жизнеспособной экономики. А вот заставлять граждан любить российское кино или правильно его расписывать в кинотеатрах — странно. У них пошли последние золотые годки — бизнес такой роскошный, что вот-вот накроется. Потому что он против правил. Кинотеатры его протянут еще пару лет, но мы будем теперь за этим активно следить, чтобы в следующий раз им было тяжело занести деньги законодателям. На уровне Думы показчики здравые идеи уничтожают. Давайте честно это скажем.

Не будем продолжать профсоюзное собрание на тему «Нужно устраивать научные семинары»! Системно сосредоточимся на лоббировании законов для Интернета и для кинопроката. И это в значительной степени создаст нормальную конкурентную основу, и тогда будет видно, кто снимает зрительское кино, а кто — нет. Причем это нисколько не связано с художественной составляющей, потому что такие фильмы люди во всем мире смотрят плохо: это ведь требует работы души, мозга — таких зрителей в принципе мало. Поэтому мы не обольщаемся. Для этого, действительно, есть синематеки и другие способы локальной дистрибьюции. Нужно, чтобы была регулируемая площадка для всех видов кинопоказа. И не надо никаких акций по квотированию. Это идиотизм, который только окончательно загубит отечественное кино.

Александр Роднянский. Мы имеем две стороны проблемы. Во-первых, состояние умов зрителей. Что с ними происходит, чего они хотят и кто приносит этот пресловутый миллиард евро в кинотеатры? И, во-вторых, состояние дел в кинотеатральной индустрии. Что, собственно, можно предложить кинопоказчикам для того, чтобы изменить ситуацию в этом сегменте рынка?

Давайте не будем себя обманывать: у нас проблема не с российским авторским кинематографом, о состоянии которого можно скептически высказываться, сколько угодно спорить. Проблема с кинематографом, который отличается от большого развлекательного кино. Речь идет о том, что в кинотеатре доминирует не вообще кино США, а большой блокбастер. Замечательные драмы, собирающие деньги во всем мире, те же американские независимые, огромные по успеху европейские фильмы... Вы можете проверить, сейчас под названием «1+1» идет прокат французского фильма «Неприкасаемые», который поставил рекорд для неголливудского кино. Он уже собрал 240 миллионов долларов без американского рынка. Посмотрите, проверьте, сколько он соберет в России. Причем фильм занял первое место не только во Франции, но и в Германии, а в Италии, Бельгии, Швейцарии он на втором.

Короче, у нас плохо обстоят дела с кинематографом содержательным, претендующим на освещение реальности, или драматическим, который заставляет зрителей не просто получать легкий эротический массаж своих конечностей, а еще время от времени затрачивать себя. Эмоции, душу, не обязательно даже ум. Всему этому кинематографу сложно. Поэтому речь не должна, на мой взгляд, идти *вообще* о российском авторском кино.

Оно должно конкурировать с внятным авторским международным кинематографом, критерием чего служит сбор нашего такого фильма сравнительно со сбором европейского, азиатского или американского независимого авторского фильма. Они же конкурируют на одних и тех же фестивалях и в сознании одних и тех же зрителей.

У нас, в сущности, нет самостоятельного сегмента кинотеатрального показа, который все-таки предоставил бы возможность этим фильмам жить. И самое главное: в структуре аудитории изменилось соотношение молодой аудитории с ее вкусами, репертуарными предпочтениями и интересами и той аудитории, которая пока просто не приходит в кинотеатры. У нас просто ее нет. Я сейчас соглашаюсь с тем, что необходимо навести порядок с кинотеатральным показом, необходим единый театральный билет и так далее. Но это, в конечном счете, все тот же сегмент нелояльной аудитории, который завтра может легко отказаться от похода в кинотеатр, если у него будет другое предложение по проведению вечернего досуга. Эти люди спокойно превратят миллиард триста миллионов долларов в миллиард — в случае, если завтра появятся новые интернет-возможности. Аудитория, которая раньше ходила в кинотеатры, которая может относиться к ним как к местам своего клубного просмотра, особой коммуникации, отсутствует. Потому что у нас нет таких кинотеатров. Люди, которые занимались авторским кино, знают, что есть лишь несколько залов вроде «35 мм», «Ролана» и «Пяти звезд», которые диверсифицировали свою аудиторию. Все знают эти точки. А во всей стране их нет. На сегодняшний день 80—85 процентов маленького бокс-офиса авторского кино — это Москва и Петербург.

Мы имеем проблему зрительскую — однообразной и доминирующей аудитории в кинотеатрах и огромного количества зрителей, которые хотели бы ходить в кино, но им дискомфортно сидеть рядом с жующей попкорн молодой публикой, громко говорящей по телефону, посылающей эсэмэски и хихикающей над фильмом, который вроде бы предполагает совершенно другие эмоции. Иными словами, нужны другие кинотеатры, залы, другие возможности.

Давайте честно скажем: есть умный бизнес, который думает о будущем, готов превратить места бытового обслуживания населения под названием «кинотеатры» в коммуникационные точки. Если завтра наступит пресыщение тех или иных когорт зрителей, если изменятся их пропорции, дальновидные предприниматели будут в состоянии перенести сферу своего интереса в другую аудиторию. А те, кто тупо механически ретранслирует большие блокбастеры, пользуясь тем, что *пока* молодая аудитория на них ходит? Она ведь может и перестать. Завтра появится другое развлечение или, наоборот, не будет в Голливуде трех-четырех мощных фильмов в квартал... Ну, в этом году все, естественно, ожидают «Хоббита», «Прометея», «Мстителей» и «Темного рыцаря». Нужно учиться диверсифицировать свой бизнес, защищать его.

Я знаю огромное количество русских букеров, которые смотрят авторское кино, но не показывают его. Они образованные люди! Майя Манерова прекрасно в этом разбирается. Но она знает, что такое кино не соберет денег, потому что у него нет аудитории.

Залог успеха непростого кино во французском прокате состоит в том, что у них кинематограф — часть системы, в частности, школьного образования. Даже наши крутые двоечники знают, что литература — это сфера индивидуального высказывания, что есть разные авторы — благодаря тому что в школе это преподают. Кто-то читает Донцову, кто-то — более сложную литературу, а кто-то по-настоящему искушенный — экспериментальную. Значит, нужно создавать правильное отношение к кинематографу. Не синематеку создавать, на которую никто не зайдет, потому что этих ресурсов сегодня как грязи. Вы кино сегодня везде получите, информацию о кино только ленивый найти не может. Если профессионалы — это «Кинобизон», «Бюллетень

кинопрокатчика» и так далее, если непрофессионалы — на «Кинопоиске» ежедневно три миллиона посетителей. Есть любая информация.

Проблема в том, что публику это не интересует. У нас не идет ни Ханеке, ни Ларс фон Триер — о чем мы говорим, о каком русском авторском кино? Когда мы говорим о победителях Каннского кинофестиваля, это ладно. А обладатели «Оскара»? У нас что, «Артист» много собирает или «Король говорит!», который заработал в мире пятьсот миллионов долларов? А в России — миллион шестьсот тысяч. То, о чем мы сейчас говорим, — это состояние умов аудитории. Нужно ее готовить, предлагать меры по созданию репутации кино сызмальства. Это принципиальный момент. Я за любые информационные ресурсы — чем больше, тем лучше, но это дело частных предпринимателей. У нас же смотрят и обсуждают кино дома, читают немало книг. Просто этой аудитории нет места. Соответственно, нужно помогать этому разными мерами. Протекционистскими, например, — давать гранты, разного рода бонусы. Только не вводить квотирование.

Российское авторское кино связано в большей степени с авторским кинематографом любой страны, чем с родным жанровым. Оно пусть конкурирует с американским жанровым кино, для того оно и существует. Те, кто рискует выращивать аудиторию для такого кино, требуют времени. И правильно, их нельзя обязать указом совнаркома, им нужно только помочь, дать возможность аккумулировать публику вокруг своих кинотеатров в течение года, двух, трех лет. И это даст возможность создать альтернативную сеть кинопоказа. Вы не можете заставить владельцев частных предприятий, которыми являются хозяева и операторы сегодняшних мультиплексов, показывать наше авторское кино. Они что, самоубийцы? За что их так? Они здоровая сфера бизнеса, зарабатывают деньги — может быть, чересчур много, но они построили кинотеатры, вкладывают в них средства, у них есть штат. Это естественный бизнес. Вы можете только отдельным ответственным и смелым помочь собрать другую аудиторию, привлечь ее в кинотеатры. Все успехи российского кино были связаны с тем, что в кинотеатры приглашают другого зрителя. Если бы не загнали на «Высоцкого» тех, кто регулярно в кино не ходит, неужели были бы эти двадцать семь миллионов долларов сборов? А вот умелым продвижением фильмов, скажем, Ханеке никто не занимался. Результат — плачевный.

Первое, что нам нужно, — создание альтернативной системы показов, второе — усиление помощи той аудитории, которая должна прийти в кинотеатры. Тогда будет создан рынок для кино любого рода. Административными мерами это сделать не удастся. Настроение доминирующей сегодня в кинотеатрах аудитории очевидно — она отказывается от реальности, от самозатрат. Она себя не инвестирует, не работает над кино, у нее нет ощущения того, что просмотр кинофильма, чтение книжки — это полезный труд. Ей это не нужно.

Значит, нужно пригласить тех, кто с этим согласен, тот класс, который принимает решения, креативный он называется или активный, не важно. Важно, что такие люди есть, но они не ходят в кинотеатры. Нужно создать приемлемые для них места встречи с фильмами. Это работа, над которой все здесь присутствующие в состоянии думать. Какие меры для этого нужно выработать? Не общие слова — «давайте обеспечим прозрачность информации». У нас сотни фильмов, которые прозрачно информируют о себе — тот же «Август. Восьмого». «Шпион» что, пострадал от недостатка информации? Вопрос в том, интересен ли раскрученный фильм той аудитории, которая сегодня приходит в кинотеатры. Неинтересно! Значит, нужно действовать таким образом, чтобы пригласить другую аудиторию и создать для нее комфортную среду обитания.

Телевидение — спаситель или могильщик?

Сергей Сельянов. В нашей группе детально обсуждалась идея, которая появилась относительно недавно, но быстро стала двигаться по дискуссионному пространству киносообщества. Ее реализация может быть взаимовыгодной как для ТВ, так и для производителей. Нечто подобное давно существует во Франции и в ряде других стран. Речь идет об инвестициях телеканалов в кинопроизводство. Вы знаете, что у нас Первый канал и «Россия-1» являются важнейшими драйверами российской киноиндустрии, поскольку фильмы, выпущенные с их участием, почти всегда получают и общественное признание, и хорошую кассу. Таким образом, активное участие телеканалов в киноиндустрии является данностью.

Ясно, что это начинание должно быть взаимоинтересным, иначе в нем не будет смысла. В наших обсуждениях звучала условная цифра — 5 процентов от стоимости сетки, которые первые шесть каналов, с существенной аудиторией, или вообще все каналы могли бы вкладывать в кинопроцесс. Речь, конечно же, идет прежде всего о кино развлекательном, об интертейнменте, о том, что может показываться в эфире канала-инвестора в прайм-тайм или близко к тому.

Предполагается, что такой вариант складчины усилит и кинопоказ, и эфир телевидения. В первом квартале объем российского бокс-офиса в об-

Сергей Сельянов

щем кинопрокате России составил 30 процентов. В основном за счет комедий, которые люди смотрят в залах и которые, как сказал Вячеслав Муругов, он с удовольствием покажет на своем канале.

Аудиовизуальные произведения, демонстрируемые в кинотеатрах и на телеэкране, большей частью похожи, и, я думаю, консенсус в этой области возможен. Предполагается ввести некие правила — например, чтобы фильмы на ТВ показывались не раньше чем через шесть месяцев после кинопроката. Это ограничение необходимо для экономической защиты театрального кинопоказа. Хорошо бы иметь такие холдбэки по Интернету, чтобы зритель какое-то время не имел возможности увидеть новый фильм нигде, кроме кинозалов.
Константин Эрнст. Я всегда призываю никого не нагибать, а действовать логичными с точки зрения экономики способами. В сфере кино и телевидения, думаю, никого не надо обкладывать данью. ТВ — это самостоятельный бизнес, который никому ничем не обязан. Можно говорить отдельно о федеральных каналах, у которых есть более важные функции, чем просто бизнес. Но есть новая огромная проблема, думаю, что многие кинематографисты это понимают: зрители на больших каналах вообще отказываются смотреть театральное кино. Причем не только наше, но и американское. Печально, что не хотят смотреть русское. Форматируя театральный фильм целый месяц, мы не получаем тех цифр, которых он стоит.

Вы обратили внимание на то, что я как кинематографист продолжаю историю с «Закрытым показом». Мне кажется, в свое время правильно было придумано — давать обсуждение картин. Это позволило части аудитории, которая чурается того, что не до конца понимает, очутиться после просмотра фильма в зоне постижения того, чего сами зрители во время просмотра не осознали. И это сработало.

Тем не менее сегодня кинопоказ в эфире — все равно резервация. В лучшем случае он работает в 23.30 в пятницу. Да, иногда «Закрытый показ» собирает очень высокие цифры — например, здесь сидит один из рекордсменов — продюсер Сергей Сельянов. Я до сих пор не могу поверить, что доля обсуждения «Груза 200» Балабанова была 36 процентов. Событие парадоксальное. Но обычно, особенно в последнее время, показатели совсем не хороши. Это касается не только авторского кино, но и блокбастеров. Никто уже не хочет их смотреть. Аудитория, которая видела их в кинотеатрах, — в основном подростки, в значительной степени использующие, скорее, сопутствующую возможность похрустеть попкорном и обняться с девочкой. Так вот: продукт, который собирает неплохие деньги в кинотеатрах, телевизионная аудитория смотреть не собирается, потому что в основном это аттракцион, где размазана сторилайн, где есть яркие визуальные эффекты, которые, в общем-то, телевидение не передает. Здесь — тотальное расхождение. Причем это положение вещей стало напрямую касаться и американского кино.

До недавнего времени у меня были контракты с шестью американскими мейджорами. Сейчас остались только с двумя! Если десять лет назад все наши телекомпании бились за эксклюзивные отношения с ними, то сейчас это уже никому не нужно. У Первого канала есть контракты с Fox и Disney. Но с Fox у нас исторически сложились отношения совместного производства, они дают зеленый свет нашим картинам на Запад... Disney в значительной степени необходим нам для детской аудитории, для мультфильмов. Все остальные мейджоры, в принципе, нам в плане бизнеса уже не нужны. Да и от оставшихся, по большому счету, тоже можем отказаться. Потому что последние лет пять более востребована чисто телевизионная продукция, сделанная с учетом адаптации к изменяющимся интересам нашей аудитории. А она, эта самая аудитория, находится сейчас в зоне турбулентности, в ситуации тотального кризиса культуры. Это глобально. У публики интересы меняются не то что каждый год — каждый квартал!
Виталий Манский. А кто меняет эти интересы?
К.Эрнст. Это живое состояние души.

В.Манский. А кто формирует такое состояние души? Телевизор!

К.Эрнст. Не примитивизируй проблему до масштаба советских убеждений. Прекращай. Тут нет ничего общего. Если бы телевизор мог все полностью формировать, мы жили бы в счастливом и замечательном обществе. И люди у нас не воровали бы. Я с тобой категорически не согласен.

В.Манский. Как руководитель канала ты будешь не согласен, но это факт, что люди ничего, кроме телевизора...

К.Эрнст. Ты документалистом стал в первую очередь благодаря телевидению, что же ты скрываешь? Прекратим этот разговор.

Так вот. По большому счету, телевидение в той продукции, которая сегодня является успешной в кинотеатрах, вообще не заинтересовано. Цены на эфирную демонстрацию большого блокбастера, доходившие до миллиона долларов, за два-три показа кому-то, может быть, и удавалось окупить. Но сейчас в этом вообще нет потребности. Нам принесли «оскароносный» фильм «Артист» и просят больше, чем мы обычно платим за артхаус. Да, это фильм, получивший пять «Оскаров», но я понимаю, что раньше одиннадцати вечера я его все равно не покажу. А у меня реальная экономика, мне государство практически ничего не доплачивает. Чтобы никто не обольщался. Немного денег получаем за трансляцию в городах, где население меньше двухсот тысяч человек. Но в них не заинтересованы наши рекламодатели. Если мы отключим эту зону вещания, то они все равно будут размещать ту же рекламу. Распространение сигнала на территории населенных пунктов с количеством жителей менее двухсот тысяч — это, между прочим, 70 процентов стоимости распространения, не забывайте. Первый канал платит за это порядка 140 миллионов долларов в год.

Итак, мы не заинтересованы в таком российском кино, а теперь уже и в американском. За первые три месяца этого года в прайм-тайм были показаны только новые «Пираты Карибского моря». Но это уникум. И то цифры демонстрации этого мегаблокбастера не поразили воображение. На втором показе они до нуля докатятся. Я недавно вообще перестал покупать вторые показы. Мне они не нужны, поскольку я ничего на них не соберу. На любом фильме! Потому что те немногие, кто хотел какую-то картину посмотреть, уже ее посмотрели. Поэтому не нужно насильственным образом обязывать каналы вести себя в отношении кино так или иначе.

Это наше вечное желание: «Давайте мы кого-нибудь нагнем!» Начнем с кинотеатров. Разумнее создавать реальную экономическую обстановку, где все являются участниками общей модели, зарабатывают, но это регулируется установленными государством правилами. Если они логичные, честные да еще и соблюдаются, то постепенно отрегулируют ситуацию. Все будет нормально.

Более того, я уверен, что в ближайшие три года телевидение и кинематограф основательно разойдутся. Только одна модель успешного кино идет сейчас в кинотеатрах. А для телевидения будут сниматься те фильмы, которые оно будет заказывать, рассчитывая на свою сегментированную аудиторию. Кого-то нагибать сегодня — это наивно, абсурдно. Давайте создавать современные логичные механизмы.

Через два года пленки, видимо, не будет, все перейдет на электронику. Мы в ближайшее время тоже перейдем на HD. Я думаю, что дистрибьюция превратится в нечто такое: «С 15 апреля выходит в прокат фильм такой-то, вы можете заказать его домой, на свой телевизор, за тридцать рублей». И эта система будет работать, собирать реальные деньги. Знаете, я разговаривал со своими коллегами из Fox, они сказали, что если мы примем необходимые законы по Интернету, то для кинематографа наступит золотая эра. При этом надо признать: театральный прокат увядает.

Конечно, есть уникальное удовольствие смотрения чего-то большого в темном зале в компании близких тебе по воззрениям людей. Но театральный прокат начинает сокращаться во всем мире, и это логично. Жизнь очень

сильно меняется. Рассчитывать на то, что у нас сейчас 2800 экранов, потом будет 3500, — ерунда. Не будет. Потому что нет в этом насущной потребности. И, конечно, реальный прокат становится очень индивидуализированным. Останется какое-то количество кинотеатров для совместного просмотра, но большинство — миллионы зрителей — будет заказывать себе свежий фильм домой. И эта система начнет регулироваться нормальными законами. Появится провайдер, который будет тебе предлагать: на этой неделе выходят такие-то фильмы, ты за заранее оговоренную цену сможешь заказать их себе и смотреть дома в HD на большом телевизоре.

Давайте будем реалистами, то есть научимся смотреть в будущее, хотя видеть его сейчас можно только в короткой перспективе, потому что мы находимся в настолько изменяющемся пространстве, что главное сейчас — обсуждать быструю договоренность об общих правилах. Надо постоянно их совершенствовать, исходя из меняющегося культурного ландшафта. Других способов попадания в реальность нет.

Сергей Толстиков. Картина функционирования нашей киноиндустрии после всех выступлений выглядит совершенно безрадостной. Понятна позиция любого бизнесмена, согласно которой ограничение, навязывание — это плохо, есть лишь демонстрация того, что наша страна всегда запаздывает. Здесь есть несколько человек, которые были на совещании у министра культуры Авдеева, где мы рассматривали возможные схемы совершенствования системы государственной и иной поддержки. Один участник дискуссии там сказал: налог с каждого театрального билета — это хорошо, но когда это вовремя и адекватно вызовам времени. Например, любимая нами французская модель — 11 процентов доходов кинотеатров направляется в национальное производство — возникла как ответ на вызов американского кино чуть ли не полвека назад. За счет ситуации, когда Голливуд убивает отечественное производство, предлагается конкретный экономический механизм, как это давление уменьшить, сделать так, чтобы американское кино финансировало французское. Второй момент — телевидение. Во всех самых разных системах поддержки киноиндустрии оно играет очень важную роль. Себестоимость все того же французского кино их телевидение окупает на 32—35 процентов. Сейчас уже никто телевидение не заставляет это делать, но когда-то — вовремя — были приняты такие меры.

К.Эрнст. В какой стране самый мощный кинематограф?

С.Толстиков. В Америке.

К.Эрнст. Расскажите, каким образом телевидение в Америке платит за кино?

С.Толстиков. Я говорю сейчас не про США, но про весь остальной мир. Америка — отдельная экономика и беспрецедентный в мире рынок сбыта. Как там выстроена система защиты собственного кино, мы вообще не рассматриваем. Если мы будем равняться на США с их почти сорока тысячами экранов, то всплывут совсем другие обстоятельства. Но если мы возьмем ту же Бразилию, где в 1991 году снималось два или три фильма, то заинтересуемся: каким образом бразильская киноиндустрия постепенно выползает из тупика? Ответ: благодаря каналу «Глоба», который двадцать лет является фактически основным продюсером бразильского кино. Мы же не собираемся требовать, чтобы телеканалы эти деньги предоставляли, но при этом не принимали участия в создании фильма. Более того, вопрос телевизионной компетенции тоже очень важный, потому что вы знаете рынок, тут вполне возможна синергия. Возьмем Германию. Есть федеральные каналы, региональные, их общая поддержка — двести миллионов евро. Доля общенационального немецкого телевидения, думаю, порядка сорока миллионов евро. Важно: там нет никаких обязательных норм. Федеральный фонд, в отличие от региональных, договаривается с ведущими телеканалами на определенную меру участия. Учитывая достаточно ограниченное количество игроков в нашей сфере, мы также можем все собраться и совместно, соотнося разные интересы, выработать какую-то стратегию. Безусловно, не нужно ничего никому навязывать.

К.Эрнст. Кинематограф в Российской Федерации в значительной степени финансируют телевизионные каналы. Не надо обманываться, что его содержит Министерство культуры или даже Фонд. Они помогают, точное слово — поддерживают, но фактически его сегодня содержат российские телевизионные каналы, хотя бы тем, что реально заказывают и оплачивают эту продукцию. Отечественная индустрия не умерла в основном благодаря заказам телевизионных каналов, спросите у любого.

С.Толстиков. У Первого канала на покупку отечественного кино какой бюджет в год?

К.Эрнст. Я говорю о том, что сама эта сфера деятельности, многие профессии в ней не умерли, люди продолжают заниматься кино благодаря тому, что за их работу платит телевидение. Совсем не те деньги, которые выделяло на эти цели Министерство культуры на протяжении двадцати лет, спасли ситуацию в киноиндустрии.

С.Толстиков. С тем, что телевидение во многом сохранило отечественное кино и технологию, никто не спорит. Мы говорим о другом, о том, что сейчас существует определенный уровень развития этой сферы. И есть всего две возможности, с помощью которых можно обеспечивать ресурсами действенную государственную политику. Тут, уверен, нет людей, которые считают, что господдержка в какой-то краткосрочной перспективе уйдет. В ближайшие пять, десять, пятнадцать лет она у нас не исчезнет. Потому что мы должны будем сохранять кинематограф как определенный, очень значимый элемент культуры.

Шесть миллиардов долларов — инвестиционный американский бюджет, полтора миллиарда с копродукцией — французский. Таким образом, себестоимость создания контента в Америке и Франции — семь с половиной миллиардов. У нас себестоимость производства контента для кинотеатров — 200—250 миллионов максимум. Но в 2007-м, когда доля российских картин была 25 процентов, у нас не было Голливуда в таком объеме — до двухсот названий в год, не было тогда и тех бюджетов для продвижения американского кино, которые сейчас есть.

Если говорить обо всем системно, то существует куча проблем фундаментального характера. Они касаются, в частности, вопросов управления всем процессом. Мое твердое убеждение — нужно попытаться непременно начать эту системную дискуссию. Я прекрасно понимаю, что с позиции бизнеса это некомфортно, неправильно. Но все функционирующие системы поддержки кино — по сути механизмы отражения вызовов: доминирования американского кино, телевидения, Интернета. Это три главных вызова, которые исторически последовательно возникали. Или мы их каким-то образом имплементируем в систему получения ресурсов, или будем просто тупо получать постоянно сокращаемые средства из бюджета. По большому счету, получать оттуда деньги тоже неплохо, если люди наверху понимают хотя бы мотивацию: почему государство должно поддерживать кинематограф. Никаких вопросов нет, если правительство будет стабильно, исходя из какого-то норматива, выделять нам эти деньги. Я не вижу в этом признаков попрошайничества. Это своего рода социальный функционал: возмещение упущенной выгоды из-за урона, наносимого Интернетом и отсутствием единого билета в кинотеатрах. Эти обстоятельства обнажают маразматические принципы управления нашим кинопроцессом. Три года назад главный начальник страны сказал: «Приведите в порядок билет», все взяли под козырек: «Да». Через полгода он повторил приказ еще раз. До сих пор вопрос не решен. Достаточно простое дело — создать единую кассу, это ведь не атомную электростанцию построить. Три года система управления нашей индустрией не может проблему решить.

Мы тут собираемся, предлагаем какие-то идеи, я могу сказать, что этот год по сравнению с прошлым оказался более внятным. Проблемы стали яснее. У большинства профессионалов уже есть консенсус по решению многих

из них. Но когда мы все внятное соберем, мы куда эти коллективные соображения выкинем? В то же самое пространство принятия управленческих решений? Тут-то и начинается абсурд. Я говорю это не для того, чтобы пожаловаться. Просто показываю, насколько ныне действующая система нефункциональна.

Одна из наших главных задач — сформулировать четкий запрос к людям, которые занимаются политикой в области кино. Провести ее экспертизу. Внятной, четкой политики в этой сфере у нас до сих пор нет. Нет универсальной системы господдержки, только какие-то ее элементы, но они не объединены ни методологией, ни принципами, ни жизнеспособными механизмами. Это все какие-то фрагментарные части. Есть Министерство культуры, Фонд, другие структуры — такое раздвоение, раздергивание было в определенный момент явлением вынужденным, но сегодня оно дает сбои.

Не хочу, чтобы мои слова воспринимались так, как будто я тут защищаю интересы Фонда. Не об этом речь, а об общей логике управления процессом. Все сигналы, которые мы сформулируем, будут уходить в молоко, пока у нас не будет внятного контрагента. Нас всех периодически вызывают к разным начальникам со словами: ну, расскажите, что вы там думаете. Мы им рассказываем, они в ответ: хорошо, давайте попробуем, мы готовы, мы вас поддерживаем. Дальше все уходит на исполнение в аппарат, который здравые идеи и само дело убивает. Это одна из главных проблем. Что делать, как делать — понятно, здесь уже не требуется каких-то особых откровений. Ясно, что воровство — это воровство, что единый билет — нужен, что на самом деле необходимы такие-то разумные деньги, но...

Есть правительственный Совет по кино, который собирается достаточно регулярно. К власти с позиции влияния этого ресурса нет претензий. С кем встречается национальный лидер? С производителями истребителей и с киношниками. Мы принимаем какие-то решения, потом это все уходит в никуда. Сейчас меняется правительство, и первая вещь, которую нужно сказать новому министру культуры: необходима осмысленная госполитика в области кинематографа. Вторая — должна быть разработана система господдержки в области кинематографа. Мы все понимаем: она никуда не денется. Когда я слышу: «Мы три года вас поддержим, а дальше вы уж сами как-нибудь», я думаю — те, кто так говорит, не понимают, как на самом деле у нас устроена киноиндустрия.

Александр Роднянский. Не совсем так. В Южной Корее, где доля отечественного кино 52 процента, в течение пятнадцати лет проводился интенсивный протекционизм, но сейчас его нет. Там, правда, не было квотирования. Но ваши дотации — это и есть настоящий протекционизм.

С.Толстиков. Наши дотации, к сожалению, — это три четверти бюджета российского кино.

А.Роднянский. Это означает, что оно просто нерыночное.

С.Толстиков. Повторю, потому что в этом убежден: поддержка будет нам нужна — пять, десять, пятнадцать лет. Культуру все равно придется поддерживать, делать какие-то специальные проекты, оплачивать показы. В любом случае — приоритеты государства, система налогового администрирования сейчас сложнее, чем наши проблемы. Мы получаем какие-то деньги — и хорошо. С одной стороны, это нефункционально, но это отражение того, что происходит во всей стране. Мы не можем сейчас сделать такую совершенную систему, как французская. Это не попытка уйти от решения актуальных задач, но понимание того, что что-то сделать можно, а что-то нельзя. В сфере телевидения, я считаю, как раз можно многое. И наверняка есть какие-то общие интересы.

Телевидение профессионально очень выросло в мире и теперь дает замечательный продукт, в то время как кинематограф действительно идет в сторону аттракциона. Понятно, что сборы двадцати пяти картин, которые занимают 90 процентов суммарного бокс-офиса, — это попкорновые зрелища.

И характер восприятия в кинотеатре должен отличаться от телевизора, иначе человек туда теперь не пойдет. Звук, 3D и так далее. За этим идет переформатирование аудитории, потому что ясно, что она во всех своих составляющих скукоживается. Значит ли это, что у нас нет другой аудитории, которая должна иметь продукт в форме качественного кинофильма? Нет, не значит. Как государство должно нас поддерживать? С помощью телевизора. Только в связке с ним мы можем выполнять эту функцию, потому что это общее предназначение культуры, где кино является одним из важнейших элементов. Эту задачу можно выполнить только в том случае, если государство будет субсидировать эту сферу. На поддержку театров, которые живут и процветают, уходит гораздо больше денег, чем на кино.

Я согласен, что увеличение количества кинотеатров проблему не решит. Это даст возможность окупаться фильмам с чуть большим бюджетом, чем два миллиона. Может быть, это будет три миллиона. Но не больше. У фильмов за семь-восемь миллионов и риск окупаемости бешеный. Без поддержки федеральных каналов шансов возместить затраты у них почти нет. Чтобы у нас была индустриальная консолидация, мы должны очень четко обобщить наши предложения и повторять их тем людям, которые этим занимаются. Если этой консолидации не случится, нас опять будут загонять в разного рода рамки — мол, снимайте такое кино, а почему вы не снимаете это и так далее. Разговор государства с нами очень часто проходит в таком тоне: мы вам даем деньги, а вы не производите то, что надо. Что такое?

Если вы предлагаете госзаказ, мы его выполняем. Если вы его не даете, то мы создаем то, что должны и хотим снимать, чтобы обеспечить разнообразие жанров. Сейчас я отношусь к отечественному кино без особого пессимизма. У нас есть и ресурсы, и технологии. Уровень последних фильмов индустриально намного выше, чем пять лет назад. Наша задача — иметь технологическую базу, на которой талантливый человек мог бы создавать новый качественный продукт.

Евгений Бушмин. Мне понравилась дискуссия, и я хотел бы сказать пару слов про телевидение. Главная фраза, которая здесь прозвучала, — мы, телевизионщики, спасли кино. Все согласны. Но это не значит, что спасли, а теперь кочуйте отсюда. Так не должно быть.

К.Эрнст. Мы спасли наше кино от того, чтобы оно не умерло, но не смогли сделать его живым и по-настоящему сильным.

Е.Бушмин. Деньги, которые государство и телевидение вкладывает в кино, — это обыкновенные инвестиции с точки зрения экономики. Телевидение по своим соображениям делает эти вложения, государство — по своим, в частности идеологическим. Но у ТВ оказалась лучшая позиция. Каналы просто больше, чем государство, чем частные инвесторы, знают о киноиндустрии. В начале 90-х там оказались люди, более осведомленные, чем в других местах. Поэтому, естественно, спасибо телевидению, что оно тогда благодаря людям и ресурсам поддержало отечественное кино. Естественно, если такое сотрудничество развалится, если у телевидения не будет интереса к кино, к производству, о чем довольно четко было сказано...

К.Эрнст. Я просто констатировал факт.

Е.Бушмин. ...значит, надо что-то сделать, чтобы этот интерес остался, потому что пока ничего кардинально необратимого не произошло. Количество людей, которые понимают, знают, интересуются кино, в медиа по-прежнему больше, чем где бы то ни было.

К.Эрнст. Абсолютно согласен. Давайте признаем: в том, что произошло плохое, виноваты мы сами — все те, кто этим занимается. Мы вечно ищем крайнего. Но виноваты мы сами. Здесь собрались люди, которые посвятили себя кино. Давайте сменим культуру конфронтации на культуру взаимодействия. Только таким образом мы сможем что-то сделать. Чтобы высказать общую позицию людей, которые создают в стране кино, она непременно должна быть консолидированной. Не просто от Киносоюза или от Союза кинемато-

графистов — от всех! Мы просим и требуем, чтобы ныне необходимые законы были приняты. Но быстро осуществить это можно, только если будет единая позиция.

С.Толстиков. Я думаю, не секрет, что у большинства собравшихся четыре года назад было ощущение, что Министерство культуры не выполняет свои функции. Более того, это впечатление формировалось у наиболее активной части кинопродюсеров, которые работают в той модели, что действует сейчас. Внедрение этой модели раздвоило систему управления.

Когда Минкульт понял свою нефункциональность, он создал правительственный Совет по кино, который является высшим органом управления кинопроцессом в стране. Это достаточно рыхлый, нефункциональный и, по сути, не правительственный, а общественный совет. Он просто является воронкой трансформации наиболее общих проблем и их интерпретации прямо наверх. Но то, что Минкульт как главный орган исполнительной власти не осуществляет общее руководство процессом, — это факт. Мы, Фонд, не можем осуществлять его по целому ряду причин. Во-первых, у нас есть устав, более того, нас все время били по рукам, отбивая охоту к каким-либо начинаниям. Мы находимся с Советом в серьезном управленческом противоречии, потому что власть и ресурсы — две главные составляющие выживания любого бюрократического аппарата. Необходимо точно установить, что нужно всей отрасли. Если вы думаете, что министр культуры ничего не может сделать с Фондом и его решениями, вы ошибаетесь. Любого его звонка достаточно, чтобы я реагировал.

Мы должны сосредоточиться сейчас на определении правил игры — как юридических, так и структурных. Ресурсы разумнее сосредоточить в Фонде, расходоваться они должны на основе профессиональной общественной экс-

Александр Роднянский

Режиссер Сергей Лобан, продюсер Максим Кузьмин

пертизы и тех правил игры, которые устанавливает Минкульт. У нас, к сожалению, до сих пор нет методологии бюджетирования. Здесь все достаточно архаично, процесс осуществляется на уровне детского сада! Почему столько средств отводится на специализированную прессу, а столько — на образование? Почему именно эти суммы направляются на авторское кино? Кто-то приходит с проектами в министерство, кто-то к нам, и мы на коленках начинаем что-то сшивать. Это нерациональная система.

В.Манский. Возникает ощущение, что это даже не двухголовый дракон, а два разных существа, которые в сложении не дают полноту, необходимую госполитике.

С.Толстиков. Ее нет, этой политики. Она должна быть хотя бы сформулирована — какие цели, задачи, механизмы реализации, через что она проводится. Главным ее элементом должна быть развитая — осознанная и проверенная практикой — система господдержки. Если есть вопрос обеспечения ресурсной базы этой поддержки, то каким путем он осуществляется. Например, что можно делать с телевидением, а что нельзя? Сейчас, может быть, нельзя, но завтра будет можно. В кинопоказе ничего, видимо, нельзя в ближайшем будущем переструктурировать.

Интернет: «Кто будет платить, если можно не платить?»

Виталий Манский. Оказалось, что двух дней недостаточно для выяснения нашего отношения к существованию аудиовизуального контента в Интернете. Это зона, свободная от существующих и еще не сформированных законодательных норм, или это пространство, в котором эти нормы должны как-то соблюдаться и приводиться к тому единому знаменателю, которым мы обозначаем нынешний европейский опыт. При этом выступаем за свободу распространения информации в Интернете, требуя безусловного соблюдения интеллектуальных прав на охраняемое произведение. Мы понимаем, что в самом этом лозунге уже заложено противоречие, но если его не решить, все остальное бессмысленно.

Сергей Семенов. В нашей группе высказывались радикально противоположные мнения. В результате сформирован некий компромисс, которого смогли достигнуть стороны, хотя отдельные члены рабочей группы выскажут в прениях иную точку зрения.

Вы, наверное, знаете, что президентом внесен проект поправок в Гражданский кодекс РФ, в том числе в четвертую часть, посвященную вопросам интеллектуальных прав в целом. Там появилась статья об Интернете, и хотя сам факт мы приветствуем, но считаем, что она слишком краткая и не играет той роли, которую должна играть. Мы выступаем за расширение и уточнение ряда ее положений.

В частности, необходимо предусмотреть главное требование — об ответственности информационных посредников, что в общей форме там сказано, однако напрямую ничего нет о пиратских интернет-сайтах.

Виталий Манский, Сергей Семенов

Необходимо также уточнить вопрос применения обеспечительных мер. Они предусмотрены нашим процессуальным законодательством, но действующие положения Гражданского кодекса применимы в основном к материальным носителям и материальному миру, но не к Интернету. Мы хотим, чтобы общий правовой порядок был распространен и на него в части применения таких мер. В статье есть спорное положение: «Необходима проработка вопросов об обязанностях информационных посредников и интернет-сайтов пресекать и предотвращать нарушения интеллектуальных прав». Если с пресечением понятно — надо исполнять закон, то явно спорным является вопрос, должны ли сайты и посредники принимать меры по предотвращению подобных нарушений. Есть постановление президиума Высшего арбитражного суда о том, что сайты и посредники обязаны принимать меры. Но в самом законодательстве пока это четко не прописано.

По примеру ряда зарубежных стран — Франции, США, Италии — мы считаем, что необходима разработка специализированного закона по защите интеллектуальных прав в Интернете. В этом законе нужно четко прописать меры защиты, которые можно применять, — отключение сайта, отключение аккаунта, пользователя или другие действия. Какие конкретно шаги необходимо предпринимать, должно быть определено на законодательном уровне, потому что в условиях неопределенности интернет-сайтам работать тоже неудобно. Будет четко прописано в законодательстве — можно выполнять и в правоприменении.

В.Манский. Третий пункт наших предложений был достаточно дискуссионен, и наши коллеги, которые придерживаются более свободного взгляда на соблюдение авторских прав, предрекают в результате исполнения этого закона новую Болотную с большим количеством участников. Но тем не менее мы решили: следует обратить внимание на почти полное отсутствие правоприменительной практики по защите интеллектуальных прав в Интернете.

С.Семенов. У нас довольно большая практика в отношении незаконного использования продукции с материальным носителем. Что касается защиты прав в Интернете, то сейчас в России, насколько я знаю, идет первое уголовное дело операторов сайта «Интернет-фильм». Правоохранительные органы поступают с Интернетом крайне осторожно. Вопрос сложный, законодательное урегулирование нечеткое, хотя, с моей точки зрения, есть все предпосылки применять не только гражданско-правовые, но и уголовно-правовые меры.

В.Манский. Следующий пункт: выработать целенаправленную государственную политику в области воспитания уважения граждан к интеллектуальной собственности. Мы знаем и на личном опыте, что наши трудовые коллективы, друзья, партнеры днем и ночью качают фильмы на торрентах. Все они убеждены, что это вполне допустимо. В обществе не считается, что скачивать — то же самое, что воровать. Я вел в Интернете публичную дискуссию на эту тему. У нее было порядка ста пятидесяти просмотров видео и несколько тысяч комментариев. Один из них был такой: «Я любила ваши фильмы, вас считала... Но не знала, что вы копираст». Так обозначается человек, который стоит на позиции защиты авторского права. Тот, кто качает фильмы, — чуть ли не герой, потому что занимается самообразованием. Он пользуется правом доступа к культурному наследию. Никакие законодательные изменения не могут повлиять на этот процесс, если не начать долгую, сложную, кропотливую работу перевоспитания — хотя бы детей в школах, в институтах. Может быть, как-то можно объяснить им, что это противозаконное действие, которое ничем не отличается от кражи любого другого продукта в магазине. Начинать следует уже сегодня, потому что Интернет с каждым днем предлагает все более комфортные способы получения нелицензионного продукта. Без этой работы мы потеряем один из важнейших инструментов продвижения наших произведений на рынке.

С.Семенов. Тут уместны и социальная реклама, в том числе и на телевидении, и PR-акции, потому что невозможно больше терпеть, когда сорок или пятьдесят миллионов пользователей Интернета считают совершенно нормальными незаконные просмотры тех произведений, которые в принципе должны использоваться только с разрешения правообладателя.

В.Манский. Необходим государственный заказ на систематическое проведение исследований, осуществляемых несколькими независимыми компаниями. Это должны быть именно несколько компаний. К примеру, «Невафильм» никаких заказов на такие исследования не получает. У нее есть определенные проблемы с доступом к информации. Когда будет несколько организаций, предлагающих экспертную оценку и социологические срезы происходящих процессов, на основе этого можно будет вырабатывать государственные решения.

Я знаю, что владельцы сети «ВКонтакте» смогли убедить государство: если их не будут трогать, то они готовы предоставить некие опционы. Если бы у чиновников была возможность разобраться, о каких опционах идет речь, они бы поняли, что на самом деле их нет и сеть «ВКонтакте» так же управляема, как и неуправляемая Facebook. Никакой технологической разницы для государства в этих сетях нет. В «ВКонтакте» зарегистрированы многие государственные чиновники, первые лица, и на соседних страницах присутствуют аккаунт Валентины Матвиенко и аккаунт не просто сайта с нелицензионной продукцией, но и с жесткой порнографией.

Мы считаем необходимым создать единый публичный реестр информации о правовом статусе аудиовизуальных произведений, когда правообладатель пытается добиваться снятия своего произведения с того или иного ресурса. Мы такую работу вели, заставляли присылать уставные документы, прокатное удостоверение — целый пакет бумаг, чтобы доказать, что именно мы, правообладатели, имеем право к ним обращаться. Создание подобного публичного реестра позволит, по крайней мере, ускорить этот процесс. Упростит механизм в том числе и для законопослушных пользователей. Они смогут при размещении того или иного контента сверять, кому он принадлежит. Можно сделать это на базе одного из государственных архивов или создать некий пул из трех основных архивов.

С.Семенов. Этот пункт вызвал у нас горячие споры, экстремальные точки зрения гласят, что это все ерунда и абсолютно неосуществимо, потому что невозможно себе представить единый реестр, описывающий все объекты интеллектуальных прав — музыку, фильмы, книги — их многие сотни миллионов. Никто в мире еще такой библиотеки не создал. Другой взгляд гласит, что этот реестр должен быть панацеей от всех бед. Включая туда свое произведение, правообладатель тем самым заявляет, что желает его защищать. У нас сегодня произведения охраняются благодаря закону, по которому они являются произведениями авторского или иного права. Ставить зависимость охраны от какого-то формального момента просто запрещено законом. Там прямо говорится, что охрана и признание авторского права осуществляются без каких-либо формальностей, регистрации. Мы сошлись в компромиссной формулировке, согласно которой это должен быть информационный реестр, который будет помогать и правообладателям, и сайтам осуществлять свою деятельность по защите прав.

В.Манский. Мы обратили внимание также и на то, что, хотя на сегодняшний день немалая часть проката осуществляется через Интернет, в нашей стране нет единого центра по работе с этим ресурсом. Мы долго обсуждали необходимость создания площадки, которая могла бы превратиться в этот центр, разные варианты, где она могла бы существовать. В конечном счете, было принято решение инициировать создание Экспертного совета по работе с электронными медиа при Министерстве культуры. Мы считаем, что такая институция в настоящее время очень нужна. Этому совету мы считаем необходимым поручить экспертизу трех проблемных зон.

Первая задача Совета — организовать общественную дискуссию по вопросам общедоступности культурного наследия. Аргументированно ответить на вопрос: «Передать ли советское культурное наследие в общее пользование?»

Второе поручение: «Выработать целевую государственную программу и систему мер по поддержке и развитию легального использования аудиовизуальных произведений в Интернете». Под этим подразумевается, что государство, коль скоро у него есть функции поддержки в прокате отечественного кино и сохранения киноискусства как такового, может найти формы частичного финансирования конкретных интернет-ресурсов, интернет-кинотеатров, выделять им гранты, чтобы дать фору в борьбе с пиратами. Сейчас я не представляю себе, как может существовать легальный Интернет при наличии пиратского. Легальному государство должно подставить плечо.

Третий пункт, на наш общий взгляд, весьма перспективный и важный: «Разработать проект единой государственной электронной синематеки для обеспечения доступа к аудиовизуальным произведениям в образовательных и исследовательских целях». Речь идет о том, что в стране существует большая сеть библиотек, притом что есть еще книжные магазины, где книги можно купить. Государство полностью содержит эти библиотеки. Может быть создана единая электронная синематека, которая осуществляла бы отбор картин для их размещения в Интернете, заключала лицензионные договоры на их использование, платила бы правообладателям из государственного бюджета и регулировала бы доступ к произведениям. Она могла бы предоставлять определенным социальным группам возможность бесплатного использова-

Андрей Прошкин

ния контента по принципу бесплатного проезда для пенсионеров в Москве, льготного пользования для студентов. Если мы говорим о контроле над правовым полем в Интернете, мы должны давать возможность людям, которые хотят иметь доступ к наследию, жить культурной жизнью. Этот процесс нужно регулировать, а не пускать его на самотек, как это сегодня и происходит.

С.Семенов. С одной стороны, были высказаны предложения вообще все в Интернете считать свободным для использования и найти какие-то монетаристские принципы компенсации правообладателям потерь от незаконного использования. Другие участники нашей дискуссии утверждали, что Интернет является не чем иным, как еще одним техническим средством использования произведений. Поэтому на него должно быть распространено все действующее законодательство, точно такое же, как и в других сферах деятельности. В результате появился компромиссный вариант: «Поручить созданному Совету все эти сложные вопросы самым детальным образом обсудить».

Константин Эрнст. Мне показалось, что вы предлагаете создать нечто вроде «Комитета по созданию комиссии по исправлению»... По-моему, все гораздо проще. Интернет — потрясающий вид коммуникации, и ничего магического в нем нет.

Осуществляя два недавних кинопроекта, мы работали с Интернетом следующим образом. Совершали попытки остановить скачивание «Высоцкого» во время театрального проката, причем я, воспользовавшись своими контактами, договорился с руководством Google Россия, Rambler, с некоторыми социальными сетями. Могу сказать, что только одна важная социальная сеть выполняла все свои договоренности и там не было ни одного скачивания. Руководство же названных крупных поисковиков ссылалось на специфику своего бизнеса. Они убрали результаты с первой страницы, но на следующей можно было получить миллион отсылок. Это стало проблемой. Когда берешь человека за горло (а это были наши закадычные друзья, которых можно взять за кадык в нужный момент), твой товарищ говорит: «Представь, у нас 80 процентов трафика — скачивание нелегального аудиовизуального контента, ты чего от меня хочешь?»

Это, конечно же, вопрос денег. Как в свое время нефтяные компании создали и финансировали движение «зеленых» для того, чтобы воспрепятствовать проектированию атомных электростанций. То же самое сейчас — известное движение Anonymous финансируется крупнейшими интернет-компаниями. Это вопрос хорошего и плохого пиара. Свобода воровать то, что ты не создавал? Ты вкладывал в фильм свои деньги, талант, время, силы, почему ты должен получить это бесплатно?

Второй проект: мы провели эксперимент — выложили фильм «Краткий курс счастливой жизни» у себя на сайте. За месяц и пять дней с того момента, как мы выкладывали каждый день по серии после эфира, произошло пять миллионов легальных скачиваний. Да, они бесплатные для пользователей, но они легальные. Это фантастические цифры. Рассказывать историю о том, что воровать нельзя, можно вечно, мы умрем и дети наши — тоже. Люди меняются гораздо медленнее, чем создаются разного рода комитеты. И социальная реклама, к сожалению, тут неэффективна.

В.Манский. Давайте спросим, кто здесь качает, в этой аудитории! Все мы качаем.

Александр Роднянский. Я не качаю.

К.Эрнст. Я тоже. Люди, конечно, несовершенны. Мы с тобой знакомы давно, ты несовершенен, я тебя знаю. (*Смех в зале.*) Я — тоже, не качаю из принципа — не хочу, хотя, конечно, несколько раз скачивал.

Проблема в том, что государство должно создавать закон, который бы регулировал Интернет. В данном случае чтобы ни у кого не было сомнения: провайдеры, поисковики, социальные сети в состоянии полностью контро-

лировать свой контент. Полностью. Да, сегодня у них нет на это желания, это нарушает их бизнес.

Если будет закон и на каждый аудиовизуальный продукт начнут ставить электронную марку, по которой он мгновенно идентифицируется, а это можно будет предъявить компании вместе с уголовными претензиями, они уберут нелицензионное мгновенно. Не надо рассказывать нам про свободу, про то, что нельзя обижать людей. Это значит забрать права на кино у «Мосфильма», который и воскрес-то благодаря своей библиотеке! Давайте сейчас все отнимем и раздадим. Кому? Тем, кто за это еще и не будет благодарен?

У государства на данный момент есть мощнейшее лобби крупных интернет-компаний, которые не позволяют провести в жизнь эти законы. На самых ответственных совещаниях они говорят: «Это свобода, ни в коем случае нельзя!» Свобода воровать? Ерунда. Это проблема кролика и морской свинки — плохой и хороший пиар. Давайте не будем жертвами плохого пиара.

Андрей Смирнов. Что делать-то в результате?

К.Эрнст. Принимать законы. В Штатах договорились в прошлом году с Google. В зоне «.com» поисковик не дает возможность скачать пиратский продукт. Ну просто нельзя его найти. Но в зоне «.ru» это работает спокойно. Когда сейчас весь пакет по аудиовизуальным правам в Интернете пошел в конгресс, каждый день конгрессмены получают по десять тысяч новых писем, где им говорят: «Разве вы демократы? Хотите лишить Америку свободы? Мы не будем за вас голосовать», — и понятно, что администрация Обамы сейчас не будет принимать этот закон, потому что впереди выборы. А он очень простой — государство принимает законодательство, и все интернет-компании, поисковики, провайдеры, социальные сети будут его выполнять. Иначе они будут получать уголовные претензии, которые поставят их на грань банкротства. А вот создание специальных комитетов и других институций, я считаю, — пустая трата времени, так же как и курс на перевоспитание людей.

А.Смирнов. Но как можно заставить государство?

К.Эрнст. Давлением профессиональной среды.

Антон Мазуров. Тут присутствует Сергей Лобан, который сам пострадал со своей картиной и называет себя при этом пиратом.

К.Эрнст. Тем не менее Сергей Лобан и его продюсер Алексей Агеев, когда мы обсуждали покупку его фильма в четырехчастной полной версии на Первом канале, торговались вполне коммерчески. Мы не договорились с ними, потому что они выставляли условия, на которых мы не можем покупать другие фильмы для «Закрытого показа». Поэтому эта дихотомия в голове: «Я пират, но здесь пусть меня насилуют бесплатно, а там я отдамся за очень большие деньги» — двусмысленна и цинична.

Иван Засурский. Как вообще устроена жизнь здесь, в России? Нереалистичный порядок, жесткие законы и тотальный договор, который ошибочно называется *коррупцией*, но по которому все в реальности живут. Интернет является исключением. Во всем мире 70 лет — срок охраны произведения, при этом большая часть продуктов, созданных в советское время, уже оплачена.

Я просто хочу показать, что есть баланс интересов. Если есть одно давление, но нет никакого движения сторон навстречу, это лишь значит, что начнется саботаж. То, что сейчас происходит со скачиваниями в Интернете, — форма протеста. Такая же, как коррупция. Очень удобная система. Так в России строится баланс: мы вас не преследуем, а вы делаете вид, что соблюдаете правила.

Те пять копеек, которые я старался вставить в разговор, состоят в следующем: вы же не рассчитываете на самом деле, что люди будут делать то, чего вы хотите. Но они на практике будут приносить деньги в милицию, откупаться от законов, как обычно в России все делается. Я предлагаю посмотреть на ситуацию человечно: возможен ли баланс интересов и хотя бы какая-то справедливость. Можете ли вы на самом деле потребителям что-то предложить, а не только выставить карательный отряд, что само по себе я поддер-

живаю. Но мне кажется, что в любом случае должно быть какое-то встречное движение.

В частности, я понимаю, что есть болезненные вопросы, такие как срок охраны прав. Сейчас это одна из ключевых проблем. С точки зрения соблюдения авторских прав Франция — страна, наверное, самая суровая: там пользователя отключают от Интернета при третьем доказанном скачивании и при этом еще заставляют год платить за Интернет. Тем не менее там был принят закон по поводу книг, он обязателен для всех авторов. У автора есть полгода для того, чтобы выйти из этого закона, если он собирается доказать, что будет снова издавать свою книгу. Если же он не собирается печатать эту книгу снова, он в обязательном порядке попадает в библиотеку, где имеет 60 процентов отчислений от того потребления, которое происходит. Но он не может просто зажать, запретить свое произведение. Это законы Франции. Потому что есть проблема, нерешенный вопрос, который можно рассматривать с разных сторон, — как и где найти баланс между интересами общества, которые принято игнорировать, что соответственно проявляется в виде преступности, саботажа, и интересами правообладателей, которые необходимо учесть, чтобы та или иная сфера могла дальше развиваться.

К.Эрнст. Приходит человек в супермаркет, там ему хочется всего, но почему-то надо пройти через кассу и заплатить за приобретенное.

И.Засурский. Но если воздух отпускать только за деньги, означает ли это, что люди честно будут за него платить? В советское время все произведенные тогда работы были профинансированы. Почему какие-то, часто случайные, люди сегодня собирают за них деньги?

К.Эрнст. Если вопрос о культурном наследии мы будем делать основным, то никогда не договоримся.

А.Смирнов. Кстати, это шаткое утверждение, что все работы при советской власти были оплачены.

И.Засурский. Я уважаю ваше мнение, пожалуйста, делайте так, как вы считаете нужным, но помните, что если вы не предложите людям чего-то, ваши права не будут уважаться.

А.Роднянский. Давайте не путать простые вещи. Если мы начнем подводить общую базу, связанную с протестным характером пиратства, мы обязательно придем к разговору об истоках криминального состояния дел, о коррупции. Это все очень важные дела, которые надо обсуждать, это связано с религией, с протестантской этикой, но не имеет никакого значения. В нашей теме нас волнует в первую очередь одна простая вещь — судьба профессионально сделанного контента в Интернете. Не о трафике идет речь, потому что 60 процентов его в Интернете сегодня — визуальный. Речь идет о том, что нужно каким-то образом лицензировать то, что сделано с затратами денег. А дальше определяться, народное ли это достояние, сколько сохраняется авторское право — двадцать пять лет, семьдесят пять лет, не важно. Важно, что те, кто затратил деньги, должны прийти и получить лицензионный штамп, после чего провайдеры получат законодательное разрешение либо использовать, либо не использовать контент. Всё. Вы можете как угодно объяснять психологию пиратов, но обсуждать это бессмысленно. Воровать легче, чем не воровать. Люди, как было сказано, хотя я не согласен с этим, несовершенны. Давайте не дадим возможность воровать. Это зависит только от тех, кто определяет правила игры, в том числе и от законодателей. И нужно не обсуждать, а просто запрещать. Речь идет о профессиональном, за деньги сделанном контенте.

Сергей Сельянов. Во-первых, как лицо, представляющее Ассоциацию продюсеров кино и телевидения, я озвучу ее официальную позицию. Она очень простая и совпадает как с комментариями Сергея Семенова, нашего юриста, так и с тем, что сказал Александр Роднянский. Государство должно помогать получать справедливое вознаграждение за труды.

Обсуждаемая нами проблема во многом надуманная. Если говорить о нормальном характере пользования, мы все готовы отдать в Интернет свои

Андрей Смирнов, Валерий Тодоровский

произведения. У нас вот «Лунтик» на законном основании лежит в Интернете. Он абсолютно доступен. Там 390 серий и 800 миллионов скачиваний. Каждый день от одного до двух миллионов человек его смотрят абсолютно легально. Нам важно, чтобы это постоянно происходило, мы только «за». Тот пункт, где говорилось о поддержке интернет-ресурсов, я всей душой поддерживаю. И государство должно помочь в обеспечении удобного доступа пользователя. Это увеличит наполнение Интернета рекламой, за счет чего у нас и происходит большинство бесплатных событий. Когда рекламодатели увидят, что легальный трафик увеличивается, они живенько пойдут в эту зону. А вот скачать, выложить, украсть — этого не должно быть.

Сейчас мы сами предлагаем свои вещи на аудиовизуальных носителях через месяц после проката. Вообще, надо позже, но вы сразу же можете их смотреть на DVD и в Интернете. Мы, естественно, все публикуем через легальные ресурсы. Меня очень возмущает, уже не как председателя Ассоциации продюсеров кино и телевидения, а как гражданина, вся эта демагогия со свободой слова. Такая очевидная и тупая. Я ее попробую прокомментировать.

Вот сидит Андрей Смирнов. Тот режиссер и общественный деятель, кто обеспечил свободу слова в современной России, вколотил ее железными гвоздями в головы Ельцина и Горбачева. Не только кинематографисты, другие художники — мы все за свободу слова, против всякой цензуры. Но то, что предлагают некоторые теоретики, передергивая, уже было в Китае. Называлась эта ситуация — «культурная революция». Опускание, растирание в пыль человека интеллектуального труда, производителя культуры. Для меня это обскурантизм и мракобесие. В конечном счете — борьба с книжками, напоминающая сжигание их в фашистской Германии.

Валерий Тодоровский. У меня короткое замечание. Это миф, что с пиратством бороться нельзя. Я в какой-то момент решил устроить себе путешествие по торрентам. Начал выяснять у знакомых, кто качает с какого, набралось десять-двенадцать основных адресов. Пошел по ним, начал смотреть, как это все работает. Есть, например, rutracker.org, который номер один, по-моему, особенно в продвинутой среде. Год назад там можно было скачать все, включая премьеру, которая будет завтра. Сегодня на этом rutracker.org ты уже не скачаешь новый фильм. Старые — да, те, которые уже вышли на DVD, ко-

Игорь Толстунов, Сергей Сельянов

торые уже выложены, все что хочешь. Но премьеру — нет. Они решили ограничить эту «свободу», потому что им стало неприятно, они поняли, что это опасно. Их закрывали несколько раз, и они сами себе сказали «нет».

Подобные ресурсы тоже начали разделяться на те, что пытаются быть цивилизованными, и на те, что беспринципны. Но и они сегодня не хотят связываться с премьерами картин. Нужно реально наезжать на аморальные интернет-ресурсы, закрывать, запрещать. Мне говорят — сразу откроют десять новых. Пусть будет тогда специальная полиция, которая занимается этими делами.

Фото Дианы Османовой

Катрин Денёв на церемонии закрытия 34-го ММКФ.

Фото пресс-центра ММКФ

АЛЕКСЕЙ АНАСТАСЬЕВ

Бог и Толк

В 1990-х годах в России получило распространение псевдоисторическое учение академика математики Анатолия Фоменко и некоторых его последователей — о новой хронологии. Опровергать основные положения этого учения здесь невозможно. Для каждого человека, сколько-нибудь сведущего в гуманитарной науке, их нелепость очевидна. Однако в связи с фильмом Андрея Прошкина «Орда» вспоминается навязчиво повторяемый тезис «новых хронологов», который, не имея прямого отношения к определению последовательности событий, неожиданно оказывается близким к истине. И одновременно — ключевым для понимания российской истории. Впрочем, в том или ином виде этот тезис обосновывается и нашими крупнейшими гуманитариями: от Ключевского до Льва Гумилева. Но — так получилось — именно шарлатанами он сформулирован наиболее резко.

Речь идет о глубокой имманентной связи Золотой Орды и Московской Руси, Батыева Сарая и Москвы, монгольской юрты и кремлевских палат, Степи и Леса, цивилизации Чингизидов и цивилизации Рюриковичей — к какой аллегории ни прибегни. О том, что в конечном итоге две головы нынешнего орла на гербе — это монголо-татарская и русская головы (что, конечно, точнее и конкретнее расплывчатых «востока» и «запада» из официальной терминологии).

Последователи Фоменко понимают эту идею буквально: между

«Орда»
Автор сценария **Юрий Арабов**
Режиссер **Андрей Прошкин**
Оператор **Юрий Райский**
Художники **Сергей Февралев, Ирина Очина**
Композитор **Алексей Айги**
В ролях: **Максим Суханов, Роза Хайруллина, Андрей Панин, Александр Яценко, Иннокентий Дакаяров, Виталий Хаев**
Pravoslavnaya Encyclopaedia
Россия
2012

средневековой Русью и державой, основанной Батыем, вообще не было никакой разницы, а сам Батый — это сборная солянка из Ярослава Мудрого, Андрея Боголюбского и Ивана Калиты. Никто никого не завоевывал, этническая идентичность населения Северо-Восточной Руси и западной «Татаро-Монголии» в XIII—XV веках абсолютна, а трехсотлетнее иго придумано впоследствии по приказу Романовых ради их туманных династических и эгоистических интересов.

Конечно, в подлинно историческом смысле этот взгляд абсурден. Но именно его пародийная радикальность неожиданно оттеняет проблематику фильма «Орда», где, конечно, напрямую ничего подобного не показано — скорее наоборот.

Сюжет этой картины, получившей на 34-м Московском кинофестивале два «Серебряных Георгия» — за режиссерскую работу и за лучшую женскую роль (Роза Хайруллина в роли неукротимой ордынской ханши убедительна на уровне инстинкта), — заимствован из отечественной истории. В России до 1917 года этот рассказ был известен каждому гимназисту. Советская эпоха, правда, отодвинула чудо исцеления «царицы» Тайдулы митрополитом всея Руси Алексием в тень — сама «чудотворная» специфика этого эпизода и сан главного героя ей не подходили. Поэтому события, разворачивающиеся в «Орде», оказываются теперь новостью для большей части нынешних зрителей, что, конечно, на руку режиссеру и сценаристу.

Напомню то, что донесено до нас классическими памятниками — Лаврентьевской, Софийской, Новгородской хрониками и Владимирским летописцем: в 1357 году, в правление на Москве великого князя Ивана Ивановича Красного «...прииде из Орды посол от царици Даидулы архиепископу Алексею митрополиту звать его в Орду да светит царицю, бе бо больна вельми. [...] Того же лета месяца августа 18 день иде в Орду архиепископ Алексеи митрополит, и того же дни Алексеи митрополит нача молебен пети». Житийная «Повесть об Алексии митрополите всея Руси» уточняет, что в соответствующем послании «царя» Джанибек-хана (в фильме Прошкина он приходится Тайдуле сыном) к своему вассалу Ивану Московскому содержалась немудрящая угроза: «Мы слышали, что есть у вас служитель Божий, который, если в чем попросит Бога, Бог слушает его. Отпусти его к нам, и если его молитвами исцелеет моя царица, будете иметь со мною мир; если же не отпустите его, пойду опустошать вашу землю». «Царица» (вдова покойного к тому времени Узбек-хана носила чингизидский титул «великой хатун») болела глазами и, ослепнув, имела виде́ние православного епископа, идущего ей навстречу в сверкающем облачении.

Разумеется, исцеление прошло успешно, и Алексий был отпущен из ордынской столицы Сарай-Берке в Москву с дарами и, главное, с ярлыком на великие привилегии для церкви. Она освобождалась от любых даней и поборов, имущество ее объявлялось священным — в обмен всего лишь на «искреннюю молитву» за хана и его семью. Тайдула в благодарность подарила Алексию ордынское подворье в Кремле, где раньше, по преданию, располагались ханские конюшни, а тот — в благодарность Господу — основал известный кремлевский Чудов монастырь, который и простоял на этом месте до 1930 года. Этот сюжет вошел в церковную традицию — фресками и полотнами на тему «Исцеления ханши Алексием Московским» полнятся многие русские храмы и музеи.

Таковы факты, ставшие основой сценария «Орды». Что же до реалий и персонажей — в сопоставлении с историческими прототипами, — тут все сложнее. Митрополит Алексий был канонизирован Русской церковью в лике святителя примерно через пятьдесят лет после его смерти в 1378 году. Однако его «Житие» описывает скорее политика, дипломата, твердого поборника собирательства Москвой земель и грозного врага всех ее соперников, нежели смиренного инока. Типологически этот крестник Ивана Калиты, воспитатель будущего куликовского победителя Дмитрия Донского, фактический регент и глава московского правительства в 1360—1370-х годах является скорее русским Ришелье или, если угодно, наследником Александра Невского, ведшего многоходовые хитроумные игры с Ордой. Скорее осторожным, многомудрым, безжалостным и стратегически мыслящим министром, нежели подвижником вроде Аввакума или Сергия Радонежского — младшего современника Алексия, которому тот думал передать митрополичий престол (Сергий отказался).

В фильме Арабова и Прошкина персонаж по имени Алексий преодолевает все мирские угрозы и «многая истома», как выражается Лаврентьевская летопись, исключительно силой личного духа. Соответственно, в противниках у него — не просто враги Северо-Восточной Руси (исторически говоря — Владимирского Великого княжения, которое, кстати, именно стараниями Алексия было закреплено за князьями московскими), а концепция мироздания. Жанр фильма, таким образом, приобретает черты героической драмы «одного в поле воина». Своего рода аллегории борьбы Святого Георгия со змеем беспощадной голой силы.

Такая концепция, которую с некоторой теоретической вольностью назову атомарной, цементирует сценарий «Орды».

«Люди собираются в города, растят в них своих детей. Жилища становятся теплы, а сердца мягки... Это не для сыновей Чингиза. Одинокие, бродят они по краю мира, и в стали их мечей отражается лунный свет». Примерно так наставляет Тайдула увальня-хана Джанибека, побуждая его воевать без продыха, ибо война — единственно возможная в ее представлении форма бытия. Не столько ради рабов и добычи, не столько ради славы. Война в мире атомарного человека — словно обмен веществ. Она дает универсальный способ выяснить главное: кто в данный момент сильнее. Здесь, как в огрубленной версии дарвинизма: хан тот, кто всех победил.

— Как это случилось? — спрашивает Тайдула, стоя над телом своего убитого сына Тинибека, у другого сына, Джанибека, который и убил брата.

— Он подавился куском баранины.

— Что ж. Это бывает... — произносит мать и спешит благословить мечом на ханство убийцу.

Зритель фильма Прошкина призван нетенденциозно посмотреть на радикально чужой культурный опыт. Смириться с тем, что в мире, который мы видим в «Орде», унижение — норма, мука — норма, смерть — норма. Жестокость не имеет пределов не по причине какого-то безграничного изуверства палачей, а, что называется, в силу традиции. Здесь и классический «азиатский деспотизм» иранского типа, и конфуцианская теория Небесного мандата, и экономический императив коллективного выживания кочевых культур. Будучи соединенным, этот способ миросозерцания представляет мощнейший и страшный для европейца тип сознания. «Вещь, которая бросалась мне в глаза при изучении материалов о монгольском обществе, — это прагматизм, возведенный в смысл жизни... Ставший почти религией, он очень близок сегодняшнему ощущению жизни», — сказал режиссер в интервью телеканалу «Россия».

Удел абсолютного прагматика — это, несомненно, космическое одиночество, столь масштабное, что почти недоступно сознанию. Сравнить его можно с одиночеством научного атеиста, которому остается искать в жизни лишь целесообразности. Собственно, такой взгляд почти совпадает с ордынским — в интерпретации Прошкина и Арабова.

Ключевой эпизод и диалог «Орды» выглядят примерно так:

— Что он здесь делает? Отчего не ушел обратно в свой город? — спрашивает великий хан у некоего Тимера, которого ранее посылал в Москву за Алексием.

Алексий, не сумев излечить ханшу молитвой (именно так события развиваются в «Орде», в отличие от других исторических источников), поруганный и измученный, бродит в окрестностях Сарая.

— Возможно, он ищет своего Бога, — ответствует Тимер, атомарный человек, однако слегка отравленный бациллой веры.

— Какой в этом толк?

— Возможно, он ищет не Толк, а Бога.

— Это одно и то же!

В сущности, смысл идейного конфликта в «Орде» этим обменом репликами и исчерпывается. Араб Ибн-Баттута, один из величайших писателей-путешественников, прожил в Сарай-Берке около года лет за двадцать до описываемых событий. Он говорил, что есть среди местных жителей «некоторые мусульмане» и «некоторые христиане», а в общем они склонны верить Тому, кто, «как они думают, помогает им».

В «Орде» подобные «взаимовыгодные» отношения с небесами отвергает и опровергает только митрополит Алексий (в этой роли снялся Максим Суханов). Он один настаивает на том, что Бог не есть Толк, несмотря на те доказательства, которые предоставляет ему действительность. Здесь различий между русскими и ордынцами нет никаких. Князь Иван Красный, проводив святителя в Орду, тихо бросает местоблюстителю митрополита, оставленному в Москве: «Готовь казну, так и этак отдавать придется». Келейник Федор, сопровождающий Алексия в Сарай, попав в гибельные ханские каменоломни, истово совершает намаз, уверившись, что православная молитва не поможет, и в общем хоре рабов издевается над поруганным «владыкой».

«Орда»

Однако по закону жанра все случилось так, как реальный Алексий говорит в «Повести...» о себе: «Я верю Тому, Который дал прозреть слепому, — не презрит Он молитвы веры». «Сияющие облачения» из виде́ния Тайдулы материализуются в виде богатых даров Джанибека реабилитированному старцу (Тайдула все же прозрела в «Орде»). Отступник-келейник получает лисью шубу; католики — папские послы, которые медленно и бездеятельно загибались в чужом и диком для них Сарае, — лошадь и деньги для возвращения в Рим. Даже прозревшая ханша, яростная поборница войн, в финале вслед за физическим прозрением прозревает и нечто похожее на начатки христианской морали. Не в силах объять их своим атомарным сознанием, она удаляется на лошади в степь.

Но Бог, по Арабову и Прошкину, не есть Толк. Именно отказ от физической борьбы в пользу сугубо метафизической обеспечивает победу митрополита. Не стремиться к цели (духовной, конечно) физически, не прибегать к уловкам — единственный способ этой цели достичь.

Эту мысль авторы доказывают вполне убедительно. Трагическое противоречие, точка внутреннего раскола русского человека, — то обстоятельство, что по генетической традиции наш организм взыскует этой ордынской атомарности, но «надстройка» говорит иное и не дает в степном образе жизни чувствовать себя вполне счастливыми. Выходит, что Россия подобна Орде, вкусившей от древа познания добра и зла?

За этот фильм выступили деятели, близкие РПЦ, на чьи деньги через посредство кинотелекомпании «Православная энциклопедия» картина снята.

Обозреватели авторитетных интернет-изданий отмечают, и вполне справедливо, мастерство авторов в реконструкции эпохи. Постановочную мощь, «оргиастические увеселения и гомон базара», презентацию ордынских повадок, шарлатанские фокусы и пляски, эпические убийства и мучения — все это производит впечатление. Почти как последователи Мела Гибсона с его «Страстями Христовыми» и «Апокалипсисом» режиссер, художники, исторические консультанты и другие члены «ордынской» команды действительно преуспели.

Против «Орды» — в прессе и блогосфере — две категории зрителей.

Во-первых, гневаются горячие татарские патриоты, которые по давней традиции готовы видеть оскорбление национального достоинства в любом неапологетическом изображении Золотой Орды. Во-вторых, картина не нравится либеральным интеллектуалам. Некрасиво сотрудничать приличному режиссеру с Патриархией в то время, когда лицемерные князья церкви отсуживают квартиры, щеголяют швейцарскими часами и гнобят группу Pussy Riot.

Как бы ни относиться к этим идеологическим упрекам, уместно было бы увидеть в фильме Арабова и Прошкина скрытое обличение тех, кто пятнает цер-

ковное облачение, долженствующее всегда оставаться «сияющим», как в виде́нии Тайдулы. Ведь если «Бог поругаем не бывает» (Св. Павел, Послание к Галатам), то дурные священники вполне могут скомпрометировать себя.

Но здесь речь о XIV веке, о конкретном духовном подвиге. В центре внимания — подлинный, а не фальшивый христианин, «пастырь добрый», который «полагает душу свою за овцы» («Повесть об Алексии митрополите...») и спасает Московское государство от страшного разорения. Человек, личным примером отделяющий Бога от Толка. Что может служить более яростным укором неправедным монахам, нежели монах праведный?

Я далек от конспирологической гипотезы, будто Юрий Арабов и Андрей Прошкин совершили «шпионский демарш» и выступили как тайные двойные агенты в церковном стане. Разумеется, «Орда» — не антиклерикальный памфлет, коварно снятый на церковные средства. Но любое изображение достойного и праведного — само по себе укор для недостойных.

Иное дело, когда авторы фильма переходят к воплощению этих замечательных идей, не все у них складывается. Подобно тому как тема и герой «Орды» приподнимают эту работу в глазах христианского зрителя, так любая неудача и фальшь в сценарии или режиссуре раздражают сильнее, чем в картине на более нейтральный сюжет.

«Орда»

Недостатки «Орды» очевидны: искусственность образа Алексия, сведение разработки идей двухчасовой картины к нескольким эпизодам — спору о Боге и Толке. Сцена отбора — как в нацистском концлагере — из числа пригнанных в Сарай русских пленников тех, кто, владея ремеслами, может быть полезен, и убийство остальных. На них ордынские воины тренируются в искусстве отсечения головы одним ударом. Нарочитое и патетическое — порой катастрофически — изображение страданий Алексия, который от мук физических (их показ занимает чуть ли не большую часть экранного времени), на что он обрекает себя сам, доходит в прямом смысле до состояния распятого Христа. Обессиленное и обнаженное тело остается лежать под жестоким ливнем в уличной грязи, а утром его, как бы воскресшего, находят ордынцы, несущие радостную весть о том, что Тайдула исцелилась. *Сверхшаблонную* параллель событиям на Голгофе заметит любой зритель.

Один из узловых моментов фильма иллюстрирует силу и смирение христианского духа «в голом виде»: поруганный митрополит с другими пленниками работает — наполняет корзины навозом. Простодушный товарищ по несчастью случайно выясняет, что Алексий — священнослужитель и «сословия боярского». «Чего ж ты остался, за выкупом к своим не послал?» — «Не знаю» — «Почему не борешься, не бежишь, на погибель остаешься?» — «Не знаю». — «Ну тогда собирай говно, владыко!» — плюет на землю по-ордынски равнодушный и мстительный русич. Смысл сцены слишком лобовой.

Кроме того, есть тут и сюжетные нестыковки — остается непонятным, каким образом хан Джанибек и его приближенные установили связь между запоздалым прозрением ханши и давно прошедшими, даже осмеянными усилиями Алексия ей помочь. Ведь минуло уже много времени, а к ней каждый день являются шарлатаны-лекари с разных концов света.

Следование авторов реконструкции эпохи по образцу «Страстей Христовых» не абсолютно. Во-первых, сюжет развивается в строгом (до летописных цитат) соответствии с историческими данными лишь до того момента, когда встречаются Алексий и Тайдула. Дальше начинается вольная фантазия авторов. Ее логика почти

разрушает целостность повествования. Джанибек, уверившись поначалу в бессилии Алексия, придумывает для него изощренную кару — выпускает на все четыре стороны. Но при этом приказывает не убивать его раньше, чем «он увидит, как я сожгу его город». Каким образом хан надеется, что тот это увидит, неясно — голый и босой человек «без документов» (в империи Чингизидов всем легальным путешественникам выдавалась специальная подорожная табличка — пайцза, без нее бы каждого зарезали на ближайшем перекрестке) никак не добрался бы пешком от Сарая до Москвы.

Таких примеров в фильме Прошкина множество. Для педантов исторической точности есть и менее заметные, тонкие натяжки. Например, в источниках нет указаний на то, что хатун Тайдула приходилась матерью ханам Тинибеку и Джанибеку (хотя поверье это так распространено, что наличествует даже в русской Википедии). Она была вдовой их отца Узбека, но Чингизиды по еще домусульманской традиции имели множество жен. Зато существуют вполне надежные сведения о том, что, воцарившись, Джанибек женился на Тайдуле — возможно, лишь ритуально, но даже в грозной грамоте о призыве к болящей целителя Алексия говорится: «Пусти к нам сего служителя Божия, да испросит он здравие моей *супруге*...» Авторы «Орды», несомненно, знают об этом темном историческом моменте и, предпочтя по каким-то причинам изобразить ханшу матерью, намекают и на супружество. Очевидно, именно этому служит странная сцена, где хатун охватывает сына ногами и ведет с ним шутливый диалог о том, «легла бы она под него» или нет.

Лингвистический аспект, столь важный для большой исторической картины, тоже вызывает вопросы. Папский нунций вместо того, чтобы говорить на латыни, как было принято в образованной римской среде, ведет переговоры с великим ханом через переводчика на современном итальянском языке, которого в XIV веке не существовало. То же, естественно, можно сказать и о современном русском — между тем речь русских персонажей фильма нам вполне и без усилий понятна. Авторы не сочли нужным реконструировать московский говор XIV века. Правда, классический среднекыпчакский, пожалуй, достоверному восстановлению не поддается — памятников и данных не так много; поэтому он заменен в фильме современным карачаево-балкарским — живым и самым близким к разговорному языку Золотой Орды. Здесь авторы приняли самое точное решение.

Наконец, имеются недоумения сугубо идейные, относящиеся к христианскому пафосу картины. Серьезнейшее из них приходится на развязку. Начавшая прозревать и духовно, Тайдула отказывается благословить на царство своего внука (по сценарию) Бердибека, только что убившего очередного ее сына Джанибека (обычное тогда, казалось бы, дело). Отказывается на том основании, что «это неправильно» — и сразу за этим следует текст за кадром. Смысл его в том, что с этих пор Орда стремительно понеслась к закату, ханы утратили свою силу и скоро сгинули во тьме истории. Русь пришла на смену державе сынов Чингиза. Надо ли это понимать так, что прежние, сильные ханы — Батый, Мункэ — были праведны и Бог был с ними? Ведь по стилю поведения и культурному опыту они ничем не отличались от членов семьи Тайдулы. Почему же именно теперь, в эту эпоху, варварская власть должна ответить за свои грехи?

Все это не отменяет, конечно, и замечательных достоинств фильма. Скрупулезное воссоздание атмосферы, реалий, материальной культуры средневековой Степи. У зрителя возникает ощущение прогулки по отменному этнографическому музею. Город был выстроен по средневековым описаниям близ берега Волги в Волгоградской области и теперь будет использоваться именно в экскурсионных целях. Обычай знатных ордынок обривать переднюю часть черепа и густо красить белилами лица, монгольский способ выражать одобрение (артистам, речам и т.п.) громкими односложными выкриками и хлопками о бедра, форма плетей, рецептура кумыса, недоумения ханши по поводу странного «стула»-трона, в котором нет отверстия для дефекации, — все это весьма существенно расширяет круг познания. Если добавить еще и отличных исполнителей, в первую очередь Розу Хайруллину, то можно сказать: любому, кого занимает средневековая история нашей страны, фильм «Орда» будет интересен.

ОЛЬГА ЗИБОРОВА

Не золотая середина

A.C.A.B.: All Cops Are Bastards — русском переводе «Все копы — ублюдки» — первый полнометражный фильм итальянца Стефано Соллимы, попав в конкурс ММКФ, обратил на себя внимание жюри международной и российской кинокритики, которые вручили ему два соответствующих приза, и понравился фестивальной публике. Заинтересованность, проявленная к фильму, легко объяснима: помимо того что картина живая, не затянутая, с качественным сценарием, она, что называется, на злобу дня и в освещении проблемы оставляет впечатление ленты, сделанной честно. К чему, по словам продюсера картины Джованни Стабилини, и стремились: «Этот фильм мог быть в гораздо большей степени коммерческим. Мы могли сделать его более комплиментарным по отношению к полицейским [...], но мы пытались сделать его по возможности сбалансированным».

Экранизация одноименного романа Карло Бонини, в названии которого использован слоган-пароль, придуманный английскими скинхедами еще в 70-х, сразу привлекла внимание европейских продюсеров — тонко сделанный фильм на брутальную тему для проката купили Франция, Швеция и Германия. И неудивительно: хотя режиссер картины определил себе цель — «посмотреть на поставленную проблему со стороны полицейского», суть самой проблемы так и не уточнив, бэкграунд очевиден. Толерантность — это то, что достало европейцев. Тема, «умотавшая» Европу своими противоречиями, потоками вылилась в фестивальное кино. Вот только несколько каннских призеров последнего времени — «Класс» Лорана Канте, «Гавр» Аки Каурис-

«Все копы — ублюдки»
A.C.A.B.: All Cops Are Bastards
По роману Карло Бонини
Авторы сценария **Даниеле Чезарано, Барбара Петронио, Леонардо Валенти**
Режиссер **Стефано Соллима**
Оператор **Паоло Карнера**
Художник **Паола Коменчини**
Музыка **Mokadelic**
В ролях: **Пьерфранческо Фавино, Филиппо Нигро, Марко Джаллини, Андреа Сарторетти, Доменико Дьеле и другие**
Cattleya, Babe Film, Rai Cinema
Италия
2012

мяки, «Игра» Рубена Эстлунда. И хотя к проблеме терпения-нетерпимости подходят по-разному — кто-то с наивно-страусиной позиции пытается доказать, что она скоро рассосется самостоятельно, кто-то придумывает прелестные романтические сказки с утопической идеей, что доброта спасет мир, а кто-то, напротив, придерживается реалистической позиции, что добро должно быть с кулаками, — в любом случае очевидно, что добром-то все это как раз не кончится.

И правда, антитолерантный мотив «это наш дом», ярко проявившийся в «Копах», не выглядит новообразованием на пустом месте. Давно назревшая европейская проблема раскрывается в фильме жестко, без намеков на сентиментальность, но с четким выходом на обобщение. Серьезность Стефано

«Все копы — ублюдки»

Соллимы в подходе к теме объясняется просто: государственное попустительство в этом вопросе ведет к межнациональным конфликтам и нарастанию недовольства коренного населения. Известно, что в центре Парижа и Барселоны есть районы, куда коренным французам или испанцам лучше не заглядывать. То и дело возникают ситуации вроде той, что представлена в фильме «Игра»: когда родители аборигенов за то, что у них сдали нервы и они за дело отшлепали обидчиков своих детей, чувствуют себя виноватыми и по-интеллигентски колеблются — правы ли они, защищаясь, даже когда на голову им садятся нагло, жестко, с презрительной усмешкой.

История в «Копах» иная, но в той же теме: муниципалитет предоставляет матери полицейского Адриано квартиру по программе социального обеспечения, однако жилплощадь самозахватом уже занял тунисец-нелегал с многочисленной семьей. Резерв социальных льгот небезграничен, и поэтому на улице остается итальянка, точнее, она будет вынуждена снимать комнату за 700 евро в немуниципальном фонде, потому что ее сын в состоянии за нее платить. При этом любая критика в адрес тунисца будет восприниматься как нарушение прав человека — куда, однако, подевались права итальянки, не понятно. Фильм на конкретных примерах доказывает, что развитые страны, запутавшиеся в собственной демагогии и лояльно относящиеся к мигрантам, которые используют их законодательство, чтобы жить в относительном достатке (такой возможности никогда не будет на их родине, потому как европейцы строили свой «рай» веками), которые нетребовательны и согласны на невысокую зарплату, чем снижают ее коренному населению, веками

до них боровшемуся за достойный уровень жизни, — эти страны поставили себя в оппозицию к обществу, разумное требование которого — соблюдение одинакового закона для всех — вдруг обросло словоблудием и стало называться «проявлением национализма государствообразующей нации».

То, что делает в данном случае Соллима, можно было бы назвать препарированием проблемы. Герои фильма — полицейские отряда особого назначения (по-нашему — ОМОН) Кобра (Пьерфранческо Фавино), Негро (Филиппо Нигро), Мазинга (Марко Джаллини) и новичок Адриано (Доменико Дьеле) — стоят на службе демократического государства, декларируемая задача которого — поддержание законности. Другими словами, они защищают закон. За это государство платит им деньги. Деньги эти берутся из налогов.

«Все копы — ублюдки»

Налоги платят граждане работающие, то есть, грубо говоря, коренное население. Логично предположить, что его интересы государство и должно защищать, поскольку *ежегодно* прибывающие в Европу два миллиона мигрантов в массе своей поиском работы не заморачиваются, их задача — получить пособие по безработице. Эта логика не работает, когда Адриано с проблемой социального жилья для матери идет в муниципалитет, представитель которого, его знакомый, баллотируется в мэры города.

Разговор сводится к популистским лозунгам противоположной стороны — ты не должен просить, ты имеешь право, проголосуй за меня и все будет. Реальной помощи никакой — лишь сплошная игра, суть которой сводится к словесному успокоению истца и заигрыванию с приезжими, ведь в сущности все понятно: паразитируя на аборигенах, которые в ответ их малость недолюбливают, нахлебники-новопоселенцы активно плодятся, отвоевывая себе жизненное пространство и пополняя электорат (амнистии нелегалам — вещь перманентно-периодическая). А этот электорат проголосует за того, кто не будет выгонять его представителей из незаконно занятых домов и позволит ему паразитировать дальше. При этом, с одной стороны, он будет апеллировать к правам человека (не столько уже гарантом, сколько заложником которых выступает демократическое государство), а с другой — отказываться стать частью той или иной европейской нации и разделять ее культуру. Абсурд ситуации налицо: дети людей, построивших страну, организовавших ее законодательную базу и традиции, оказываются заложниками толерантной системы и донорами иностранцев, не желающих в эту страну вкладываться. При этом,

«Все копы — ублюдки»

если учесть два вектора по темпам рождаемости, еще пара поколений толерантности — и «лиановому» электорату паразитировать будет не на ком.

Тот факт, что фильм ясно и на доступном уровне обозначает — претензии людей к полиции направлены не по адресу, истину в последней инстанции надо искать выше, — безусловная его заслуга. Несовпадение целей разъединяет страну — власти со своими правилами игры часто оказываются на одном полюсе, а народ со своим пониманием событий — на другом. Полиция же, в том числе и герои фильма, — это то, что посередине. С одной стороны, у них тоже есть частная жизнь; в ней они мыслят как граждане. С другой — у них есть рабочая жизнь, где им отдают приказы, которым они обязаны подчиняться, и тут они мыслят как орудие власти. Их «за» и «против» смешаны, они балансируют на грани. Эквилибристика — вещь сложная: все время тянет соскользнуть в какую-нибудь сторону — либо проявить излишнюю жестокость, либо — «незаконное» сострадание, как это случилось с Коброй, пожалевшим большую семью туниса-захватчика. На работе — упреки граждан: «Вы защищаете их, вместо того чтобы защищать нас!», в личной жизни — у Мазинги собственный ребенок-националист. Работа вредная; постоянный стресс приводит к отказу самоконтроля, отсюда — ошибки, чреватые семейными проблемами (жена не может доверять Негро ребенка, потому что он не в состоянии отвлечься от работы даже в «детские часы») и смертью «клиентов», что влечет озлобление общества на структуру и новый виток противостояния сторон (в диапазоне противников — от футбольных болельщиков до активистов профсоюзного движения).

Когда люди ищут справедливости, они идут в полицию — вроде бы она для этого и устроена. Когда ты молод и еще идеализируешь жизнь (история новичка-полицейского Адриано, который пришел в полицию заниматься достойным делом), ты думаешь, что полиция служит людям. И отчасти это правда. Просто не вся.

Государство дистанцирует себя от людей, а полицейский служит государству. И основная задача полицейского — исполнять волю власти (вне зависимости от степени справедливости ее решений) так, чтобы при этом никто не пострадал или жертв было как можно меньше. Так юность постигает разочарование, а на смену розовым очкам приходит «сын ошибок трудных»; поиск справедливости оборачивается предательством, испытанием для нравственности, перспективой потери себя — а не каждый на это готов... В конце концов есть в мире и другие профессии, где не надо искать вечный компромисс с собой. Такого рода адреналин нужен не каждому.

Но кому-то он необходим (Кобре, Негро, Мазинге — да, по сути, всем, кто принимает условия и остается в органах), и отказаться от него невозмож-

но даже в нерабочее время. При этом путь, который начинается с желания претворить в жизнь неуполномоченную приказом справедливость, на финише упирается в риск дойти до самосуда. Чего больше для команды копов в порыве организовать в свободное время уборку парка силами румын-нелегалов, путающих общественное место с туалетом и унижающих работающего (в отличие от них) чернокожего, — стремления навести порядок или скрытого желания показать свою власть? Коп в форме и коп без формы — это совсем не одно и то же. Антитолерантные настроения в полиции тоже сильны. Но это не расовая неприязнь. Они сами, как правило, не чистокровные итальянцы — черты лиц героев носят признаки арабской, негритянской кровей, но это люди, принявшие официальный девиз Евросоюза In varietate concordia («Согласие в многообразии») и в европейское общество интегрировавшиеся. Их «вали на хрен в свою страну!» обусловлено не националистической идеологией, а реальной неспособностью европейской демократии защитить себя одними только демократическими средствами. И тем, что разработка и применение либеральных принципов в области интеграционной политики на континенте превращает эти принципы в их полную противоположность.

Но форма ко многому полицейского обязывает. Закон запрещает применять силу до провокации со стороны нападающих, да и после, — лишь по приказу командира. Эксцессы с применением силы уже были — в диалогах фильма идет ссылка на события в Генуе в 2001 году (отряд принимал участие в организованной полицией спецоперации против антиглобалистов во время саммита Большой восьмерки), сопровождавшиеся крайней жестокостью со стороны представителей власти. Речь тем не менее идет о ежедневном риске для их жизней, притом что государство не торопится искать людей, из-за которых бойцы отряда оказываются убитыми или ранеными. Так возникает круговая порука, братство. Команда решает возникающую проблему быстро, самостоятельно, в свободное от работы время. Находит виновных и учиняет самосуд, иногда использует шантаж, чтобы оградить себя от возможных жалоб. Но и тут нюанс: самосуд касается всех попавших под раздачу, кроме сына полицейского Мазинги, который тоже оказывается членом банды. Это ведь уже личное...

Как бы то ни было, итальянские «омоновцы» регулярно попадают на скамью подсудимых — Кобра не вылезает из судебных разбирательств о превышении полномочий. Тот же суд по генуэзским событиям признал виновными ряд высокопоставленных должностных лиц в правоохранительных органах, приговорив их к лишению свободы на срок от трех до пяти лет. Однако в силу особенностей правоприменительной практики Италии, связанной с истечением срока давности (приговор был озвучен лишь в 2010 году), никто из осужденных не отбывает тюремное заключение; дело закончилось увольнениями и лишением прав на службу в государственных органах в течение пяти лет. Да и Кобру в А.С.А.В. регулярно оправдывают. Тем не менее — при господстве идей мультикультурализма и толерантности — в Европе хотя бы *стараются выглядеть* справедливыми. Видимо, это тоже своего рода толерантность. По отношению к аборигенам.

КАТЕРИНА ТАРХАНОВА

Тихо в Lessy

Я пою воровство!.. Брать не смело ли,
Скажут мне, столь опасный сюжет?
Но какой бы вопрос мне ни делали,
У меня есть готовый ответ.
Минаев, 1879

Вопросом, что думает отрезанная петушиная голова, пока тушка еще скачет по двору и хлопает крыльями, впервые в позапрошлом веке озадачился мой дальний предок Тархан-Моуравов, физиолог и современник сатирика Минаева. Он много чем озадачивался — влиянием на кровь яда кураре и сексологией, задолго до доктора Фрейда. В частности, по сей день не опровергнут известный «феномен Тарханова»: «Степень полового влечения самцов и сила полового обхватывания находятся в зависимости от степени переполнения семенных пузырьков семенем, которое, растягивая стенки этих органов и возбуждая окончания в них центростремительных нервов, приводит в усиленную рефлекторную деятельность все звенья полового механизма». Правда, все свои бесчеловечные опыты предок ставил на самцах лягушек. Но спустя сто лет американцы подтвердили, что с людьми все происходит точно так же.

«ДухLess»
По одноименной книге Сергея Минаева
Автор сценария **Денис Родимин**
Режиссер **Роман Прыгунов**
Оператор **Федор Лясс**
Художники **Евгений Качанов, Жанна Пахомова**
Композитор **Павел Есенин**
В ролях: **Данила Козловский, Артем Михалков, Михаил Ефремов, Мария Андреева, Артур Смольянинов, Мария Кожевникова, Сергей Белоголовцев, Игорь Войнаровский, Михаил Люлинецкий, Михаил Мухтасипов и другие**
«Кинослово»
Россия
2012

В экранизации бестселлера «ДухLess» современного прозаика Минаева не присутствует вроде бы ни петуха, ни жабы, и яд кураре там тоже никто себе не прививает. Тем не менее весь просмотр не отпускает чувство, что все это обман зрения, что все сто минут кто-то заслоняет от нас гениальное кино с ядами, жабами, петухами, подсовывая в луч света пустой прямоугольный трафарет. В человеческой истории тоже много примеров, когда живописные шедевры спасали, кое-как замалевав их лубочными картинками, но по-

том картинка смывалась и под ней оказывался Леонардо. Хотя понятно, конечно, что в данном случае под Леонардо подразумевается вовсе не прозаик Минаев.

Бестселлер, давно напечатанный в Интернете, на каждой странице сопровожден бодрым баннером: «В тексте попалась красивая цитата? Добавьте ее в коллекцию цитат!» От назойливости ты теряешься и выискиваешь красоты. «Дорогой, я туплю в окно и напеваю Friends will be friends, Queen. Мне как-то отчаянно херово». «Воистину, на хитрую жопу есть член с винтом»... «Я заказываю два апельсиновых фреша со льдом и воду без газа». То есть первоисточник — та же лубочная подмалевка, и лишь однажды можно найти намек на нечто, скрытое от глаз. Вот он: «Крыса лежала в какой-то странной, неестественной позе».

Сам лубок языка не имеет, а заимствует коды столичных гопников («бэха», «грины») в сочетании с вечной нашей непарламентской лексикой («элементарная ебля» и пр.). Лубок «актуализирован» упоминанием реально существующих людей вроде ресторатора Новикова и россыпью английских наименований, но это тоже не свой язык, а признаки клановой принадлежности. Поэтому нет смысла сравнивать бестселлер с экранизацией. Вряд ли хоть какой-то смысл был потерян оттого, что некто Максим Андреев числится не в плодоовощной компании, как в первоисточнике, а в международном банке или что ближе к финалу экранизации появилась такая «актуальность», как уличные протесты рассерженных молодых людей. Все признаки бестселлера в точности соблюдены, и «бэха» с матюками, и клановая принадлежность в лицах — М.Кожевникова, А.Михалков, М.Ефремов, С.Белоголовцев.

Большой разницы нет и в том, что экранизация пуще первоисточника озаботилась сюжетом, поскольку он строго следует заветам автора: только признаки, только признаки. Максим Андреев (Данила Козловский) живет в стереотипной квартире, водит стереотипный автомобиль, ходит в стереотипный офис, из него — в свои «клубешники» понюхать кокаин и снять блондинку, в нем постоянна злобная ирония на чужой счет, но никогда — на свой собственный, что является главным свидетельством отсутствия чувства юмора, отсюда — страшная скука. Хоть он и заявляет, что сутью его работы является выстраивание отношений с руководством (в первоисточнике на этот счет сплошные матюки), работы в кадре нет никакой. Есть затеянная со скуки финансовая махинация с липовым ночным клубом, которую он и разруливает полсеанса, в результате чего оказывается на улице. Постановщику экранизации (Роман Прыгунов) даже в голову не приходит озадачиться вопросом, почему это Максим Андреев не оказался на улице гораздо, гораздо раньше. Да как он вообще попал на свою должность с пятизначной суммой годового дохода в евро? По знакомству и родственным связям? Тогда кто у нас папа и какие такие знакомые? Ведь домогательствам дамочки из питерского филиала Максим уступил уже будучи в должности. Или что, он настолько гениальней других пресмыкался перед руководством, что еще до двадцати девяти лет — раз и в дамки? Учитывая, что все-таки, наверное, лет до двадцати пяти учился же где-то в своих флоренциях? А прямое общение с руководством отнюдь не производит впечатления сервильности, и правильно М.Ефремов замечает ближе к финалу: «Надоела мне твоя высокомерная рожа».

Фактически Максим Андреев — именно трафарет, бейджик на вполне «стерильном» облике Д.Козловского (еще прошлым летом продюсеры «ДухLess» гордились своим ноу-хау — выпустить фильм непременно вдогонку «Шпиону», который, по их идее, должен был прославить артиста, и тогда все придут специально посмотреть на него). Причем «стерильность» тут — не оскорбление, а в чем-то даже похвала молодому живому артисту, живущему своей жизнью, который сумел вписаться в бейджик, у которого никакой жизни нет и никогда не было. Было бы затруднительно назвать ею знакомство Максима с пламенной революционеркой Юлей и продолжение знакомства.

Многие упрекают экранизацию в откровенном плагиате (цитирование все же предполагает наличие самостоятельно организованного текста), буквально покадровом, упоминая «Аферу Томаса Крауна» и некоторое сходство Д.Козловского с Пирсом Броснаном. Со своей стороны можно вспомнить большой оранжевый мусоровоз из «Однажды в Америке», которым в «ДухLess» закольцованы начало и конец (впрочем, опять же в стерилизованном варианте: мусоровоз никого не перемолол, несмотря на вопли отчаяния, и даже городская свалка могла бы вполне стать фоном для Броснана на фотосессии журнала Vogue). Но для трафарета плагиат — естество, тут не в чем упрекнуть. Интересней, кто, собственно, вырезал трафарет.

Это легко вычисляется именно по Юлиному сюжету. Двадцатидевятилетний Максим Андреев, имевший и модных блондинок, и взрослых питерских дамочек, мчится на Юлином мотоцикле, сидя за ее спиной, ее волосы развеваются, и он к ним вдруг принюхивается. Чует — не кокаин. И с этой минуты Юля круто его изменит. Не важно, что работу потерял из-за собственного пофигизма, а деньги — по полному отсутствию финансового чутья. Не важно, что ближе к финалу его самолюбование приводит к самоубийству единственного друга. Важно, что вместе с Юлей к нему пришли любовь и милосердие в виде визита в детский онкоцентр (вопрос, почему не конкретно в гематологический — ведь именно там среди артисток его клана модно сегодня заниматься благотворительностью). Правда, когда такое милосердие со скуки с чемоданчиком краденых денег появляется в трафарете, цену ему сразу видно. Но и в цинизме трудно упрекать тех, кто по определению берет все, что плохо лежит.

Ключ к тому, кто это, собственно, — именно в кадре с развевающимися Юлиными волосами. Он повторяется пару раз, как мечта, как нечто уникальное, и является символом перерождения Максима. Вот он все повидал, а женских волос не нюхал. Это и только это заставит его устроить хамскую эскападу на офисном столе перед несчастными бывшими подчиненными, применить наконец обычную жульническую смекалку и потом за ненадобностью отдать умирающим детям чемоданчик с миллионами. Однако проблема в том, что и этот кадр — плагиат, хотя, скорее, бессознательный. Точно такие же волосы, точно так же снятые, почти сорок лет назад поражали воображение в «Долгих проводах» Киры Муратовой. И это было пораженное воображение пятнадцатилетнего школьника.

Постановщику Р.Прыгунову несколько больше сорока, а экранизаторские стати принадлежат пятнадцатилетнему, не более. Причем школьник — откуда-то с «камчатки» (так до 17-го года и после называлась задняя парта, но, может, экранизатор не читал «Кондуит и Швамбранию»). Может, он вообще не читал ни афоризмы Ларошфуко, ни «Путешествие на край ночи», зато ведь смотрел же «Дьявол носит Prada», ту же «Аферу Томаса Крауна» или «Как потерять друзей и заставить всех себя ненавидеть» — произведения той же тематики. Тем и гордится и еще взахлеб круглосуточно готов перекладывать Серджо Леоне: «А он его так, а этот его хрясь, а он тупит, а этот его херачит, и полный улет — оранжевый мусоровоз».

И не секрет, что нашим школьникам цинизм, пофигизм, самолюбование и особенно хроническое недомыслие свойственны еще больше, чем их сверстникам до 17-го года. Тем, про которых Достоевский сказал, что дайте им карту звездного неба, и они вернут ее исправленной. Но те хоть вглядывались, различали, а тут, к сожалению, даже название трафаретно. Потому что, называя что-то бездуховностью, надо иметь представление о явлении, ей противоположном. А все сто минут на экране — такое же извращенное, как кокаин со стодолларовой купюры, восхваление темного леса, стерильного, стереотипного, глянцевого, непроходимого. Дубляж красот.

Если прозаик Минаев, описывая духлесс, всего лишь его удвоил, экранизация уже утроила и сделала трафарет очень-очень плотным. И глянец — он отсвечивает. Очень трудно продраться и разглядеть, а что же там все же

за гениальное кино на самом деле показывают. Ну был же Леонардо, писал он Мону Лизу на фоне флорентийского пейзажа — как раз где учился Максим Андреев. Пожалуй, это единственный намек в экранизации, как все-таки продраться, чтобы фильм вдруг стал интересным, и там стало бы на что смотреть, и оно бы захватывало дух. Во всяком случае, Д.Козловский произносит свою тираду про почерпнутую во Флоренции «боль за мою Россию» достаточно убедительно.

Но выход есть. Надо просто напрячь воображение, как школьник в «Долгих проводах». Надо не постесняться представить, что «переполнение семенных пузырьков семенем, которое, растягивая стенки этих органов и возбуждая окончания в них центростремительных нервов, приводит в усиленную рефлекторную деятельность все звенья полового механизма» свойственно людям лишь номинально. На самом деле оно принадлежит лягушкам, так же как отрезанные головы — бегающим петухам. И то, что мы видим в экранизации, действительно обман зрения, вполне по классической новелле Дафны Дю Морье про слепую аристократку. Людьми в многотысячедолларовых костюмах, декольтированных блестках, и даже голышом прикинулись как раз жабы, павлины, тараканы, кролики, хомячки, медузы, козлы, ботва. Тогда экранизация сразу многое объясняет.

Например, если Максим Андреев на самом деле жаба (Леонардо их тоже углем в детстве рисовал), то мы сразу отправляемся либо в комедию Аристофана «Лягушки» (они там, кстати, квакают на берегах Ахерона), либо в басню Крылова «Лягушки, просящие царя» (они там допросились, что всех сожрали), но ближе всего — в далекую древнекитайскую мифологию. Например, по народной легенде, «Люй Дунбинь однажды опустил свой пояс с привязанной на конце золотой монетой в колодец и велел Лю Хаю удить в колодце жабу. Это был враг Лю, переродившийся жабой и бывший в прежней жизни стяжателем. Жаба закусила монету, и Лю Хай вытащил ее из колодца. Поэтому он всегда изображается с трехлапой жабой — эмблемой наживания денег (деньги по-китайски звучат почти так же, как жаба, — чжань или чянь). На народных картинах бог монет обычно изображался в виде смеющегося человека с распущенными волосами (символ отрешения от мира)».

Вот вам тут и бабло, и офисный планктон, и любовь к волосистости, но насколько же более духоподъемно и индивидуально. Или, например, в древнем тексте сообщается, что одна из двух душ человека имеет форму лягушки. Однако лягушка в мифологии Древнего Китая почитается не только из-за воды, но также из-за огня. Образ лягушки «связан и с водой (плодородием), и с огнем (предками), то есть она как бы объединяет в себе оба начала. Академик В.М. Алексеев писал о волшебной жабе, из передних лап которой вылетали языки пламени». Ну и чем это вам не коктейль Молотова, за бросание которого закрыли Юлю и Авдея (А.Смольянинов)? А Максим Андреев бросился их спасать?

Затрагивая лишь крошечный сегмент пространств, живущих во времени, то есть сугубо индивидуальных и машинально провоцирующих на другие сегменты, мы вместо скуки — секс со скуки, аферы со скуки, помойка со скуки, кино со скуки — получаем захватывающую космогонию, куда прекрасно вписываются все — М.Кожевникова, А.Михалков, М.Ефремов, С.Белоголовцев. А в каком виде они вписываются — это уже их проблемы, не зрительские, не критические.

Пожалуй, не стоит лишь смотреть «ДухLess» по Ветхому завету. Дело в том, что нашествие лягушек было одной из казней Египетских. Толкователи говорят, что «казнь лягушками» стала возмездием за то, что фараон приказал бросать в Нил новорожденных еврейских мальчиков. А если бы мальчиком был Максим Андреев? Что, и фильма бы не было?

НИНА СПУТНИЦКАЯ

Я буду рядом

«Последняя сказка Риты»
Автор сценария, режиссер **Рената Литвинова**
Оператор **Анастасия Жукова**
Художники **Наталья Силинская, Татьяна Юркова**
Композитор **Земфира Рамазанова**
В ролях: **Рената Литвинова, Татьяна Друбич, Ольга Кузина, Николай Хомерики, Сатеник Саакянц, Алиса Хазанова и другие**
«Запределье»
Россия
2012

По очевидным причинам анализ каждой картины и (или) героини Ренаты Литвиновой сводится к описанию образа своего рода эстетствующей сумасбродки — центрального в ее кинематографическом творчестве и тесно связанного с ее светским имиджем. Она по-прежнему «вся такая внезапная, несуразная, вся угловатая такая, такая противоречивая вся», тяготеющая к элегантному синкретизму, неподражаемая пересмешница. Ее кино — кино наблюдений, изживания комплексов, страхов, нормальности, ограничений — действительно оказалось редкостным для отечественной аудитории в 90-х, а ее облик — утонченной нездешней соблазнительницы, приглашающей в небытие и неспешно фантазирующей о загадочности истлевшей человеческой оболочки, — задержался в репертуаре и имеет практическую значимость в довольно широком жанровом поле российских медиатекстов.

В «Последней сказке Риты» — своем втором полнометражном режиссерском проекте, на этот раз независимом от продюсеров (Литвинова для выпуска картины создала собственную кинокомпанию «Запределье»), она в большей степени сосредоточивается на роли ангела-поводыря в мир прекрасного — сновидческого, сюрреалистичного, очень нездешнего, экзотического ретро. «Все мы были мертвы» — слова героя Жана Маре (а именно «Орфей» Жана Кокто стал основным источником вдохновения для режиссера, о чем она поведала на пресс-конференции ММКФ, представляя картину в основном конкурсе) следует адресовать цитатам, используемым в картине. Но эпиграфом этой сказки может быть противоположное по пафосу замечание Литвино-

вой: «Все мы — будущие мертвецы». Из ее смерти не следует бежать, она никого не берет на службу; никто ею не одержим.

Словно из старинной пряжи соткан узор фильма — завораживающее, но просвечивающее полотно. А в ритуалах Литвиновой сюжетные швы обычно выступают в функции изящных петель, манков. Мир женщин оформлен словно в технике лоскутного шитья — пэтчворка. Только пестрые, бережно хранимые кусочки старомодной материи образуют не лоскутное одеяло из цикла «бабьи сказки из заветного сундучка», но превращены в чарующее зрелище, уютную шаль с зацепками для синефилов. Для более широкой аудитории это просто загадочная паутина с легким ароматом нафталина.

Если в киношедевре Кокто миф об Орфее модернизирован и Всадники смерти представлены в образах безликих байкеров, то для «Последней сказки...» принципиальное значение имеет то, что формирует образ режиссера — тяга к раритетным деталям, антиквариату и винтажным техникам оформления таинственного приключения. По сути Литвинова, играя Смерть, рисует ее портрет в интерьере как свой портрет. И здесь работает собственная запатентованная «лоскутная геометрия».

Кино Ренаты Литвиновой необязательно смотреть, если вы все понимаете о ней, и обязательно — если вы уже кое-что о ней знаете.

В пресс-релизном издании ММКФ, сопровождавшем выход картины, Андрей Плахов отметил паратексты «Последней сказки...». Кроме картины Кокто это «Все о Еве» Жозефа Манкевича, «8 женщин» Франсуа Озона и «Поговори с ней» Педро Альмадовара. Вместе с тем это эндемичный продукт. Поэтому стоит добавить к интертексту «Последней сказки...» некоторые продукты современного российского артхауса: и очевидную перекличку с картинами Киры Муратовой, выпестовавшей актерскую индивидуальность Литвиновой, и незамеченную на прошлогоднем фестивале работу Николая Хомерики «Сердца бумеранг» с недооцененной работой Литвиновой в роли провинциальной гадалки, оживившей медитативное ожидание смерти. Кажется, основной прием «Последней сказки...» — самоцитирование. Но это кино исключительно фантасмагоричное, отнюдь не провокативное, скорее даже сентиментальное.

«Последняя сказка Риты» — синтетическая фантазия о раннем уходе в потусторонний мир. Основная интрига фильма раскручивается вокруг женщины Маргариты Готье (Ольга Кузина), проводящей последние тринадцать дней своей жизни в больнице, где работает ее некогда близкая подруга Надежда (Татьяна Друбич). Чтобы сопроводить ее в небытие в ирреальном эстетизированном больничном быте, необходимо дефиле по основному вектору фабулы третьей подруги, якобы учившейся с героинями в мединституте — Тани Неубивко (Рената Литвинова). У Маргариты есть возлюбленный — Николай Серебряков (Николай Хомерики), которому она завещает все свое имущество. Он с трудом соглашается принять обстоятельства, в которых оказался, а посему тоже попадает под опеку ангела Смерти — Тани, прикинувшейся работницей больничного морга. Существенно, что со смертью Риты сказка не заканчивается, жизнь продолжается: Надежда преодолеет пассивность и отомстит нерадивому доктору, а Николай найдет в себе силы поверить в мирские чудеса.

В 1994 году «Увлеченья» Киры Муратовой впервые представили сумасбродную аутичную блондинку, размышляющую об уюте прохладного морга и пограничных состояниях, а через шесть лет Александр Митта использовал этот типаж в «народном» сериале «Граница. Таежный роман». Забавными в мелодраматическом сплетении выглядели откровения литвиновской Альбины, чуть не утонувшей в болоте. Костюм медсестры был призван аккумулировать мужские эротические фантазии: хрупкая и между тем несносная героиня Литвиновой стремилась к опасной связи, грезила вступить в близость со смертью с интересом и восторгом инфанты. Изящная белоснежная мстительница Офа в «Трех историях» Муратовой тоже состояла в соответствующем профсоюзе.

Сегодня по-прежнему для Ренаты Литвиновой насущна хулиганская по своей сути идеализация любви и смерти. В «Последней сказке...» Смерть — подружка,

вертихвостка, модничающая на потусторонний лад. Ей нравится чувствовать себя эксцентричной, сексуальной в обществе простых — то есть не озабоченных потусторонним — мужчин. Ее жалобы на «попорченную оболочку» после интимных связей лишь кокетство перед коллегой — ангелом Жизни. Литвинова становится все лучше, все убедительнее по части соблазнения аудитории. Показателен в этом отношении проход Тани от приемной до морга — ее своеобразной костюмерной — со случайным прохожим в конце рабочего дня. Здесь Литвинова-актриса держит публику отнюдь не вербальными хитросплетениями.

Разнородные элементы органично смотрятся внутри изобилующей деталями, но и весьма внимательной к своему весу и не позволяющей излишеств системы. Это мир привораживающий, мир женщины, способной очаровываться прекрасным («мужским») кино. Поэтому имеет смысл обратить внимание на организацию микрокосма «Последней сказки...» — на два противоположных, по-своему недозрелых, фантазирующих о непостижимом — полете и уходе — фронта.

Мужская сфера в картине — это нечто заслуживающее снисхождения, не насытившееся игрой в космос и ракеты, ее спасение — в надежной улыбке, жизнеутверждающей, это сфера оптимистичных намерений: продолжить жизнь без любимой, пригласить на свидание чудачку из морга. Поэтому мужской оберег — шуточный громоздкий артобъект, символизирующий оптимистичное прошлое, как майка с символикой СССР — причудливая фигура первого космонавта. На женском же фронте постигается подземное, плотское. Здесь важны артистизм прощающихся близких, оттенки вкуса напитков, цветовые решения аутфитов обитательниц Зоны — аварийного корпуса больницы. Загробный мир, из которого пребывает Таня Неубивко, — женское царство, в больнице же, пограничном мире, еще попадаются особи противоположного пола. Медики — тоже поэты, некоторые — бездарные. Любовь мужчины и женщины, несмотря на декларации, не выдерживает испытания, она почти что смехотворна. Если улыбка Гагарина — голливудская, открытая — утешает Николая, то улыбка главной героини — Маргариты Готье — детская, умиротворяющая, согласная, примиряет с мечтой о вечном существовании в компании подруг, «красивых душ».

«Последняя сказка Риты»

Смерть — собрание деталей: и викторианская леди, и готическая королева, и модница эпохи нэпа, и последовательница голливудского доглянцевого гламура 30—40-х.

«Последняя сказка...» — фильм-монолог. По сюжету, меркнет Любовь (Рита) и менее нарядно отчаяние (Надя) на фоне поиска (Таня). Литвинова не ищет, а отбирает, предпочитает колдовство на известном материале, «шитье на основе», поиск в недрах киноклассики. Потому что в этом случае она, как и ее героини, пребывает в мире потустороннем — мире предков. Следовательно, предпочтение отдано отжившим фактурам, смеси готики и барокко. В преисподней отсутствует компьютерная техника. Кинематографические фантазии об ином мире связаны с миром классической театральной роскоши, тяжеловесным занавесом, звенящими бокалами, шуршащим по пергаменту пером, скрипящим паркетом. Дело, как и тело, умирающей женщины декорировано в стиле ретро — в оснащенном деталями кадре даже фотография 3х4 превращена в объект гламура, а кровати-клетушки с металлическими каркасами — в экспонаты. Больница инкрустирована мельчайшими деталями фантастического якобы женского быта. В ней сохранена атмосфера «первоисточника» (картина снималась в музее Алексея Толстого). Как выпускница ВГИКа Литвинова помнит и чтит законы киногении, но баланс на грани кино и клипа выдерживает не всегда.

Основной манок для зрителя — это, безусловно, присутствие в кадре самой Ренаты Литвиновой, с годами превратившейся из эстетствующей нимфы в чарующую леди. Комедиограф улавливается в ней как авторе костюмов фильма. Лучшая модель для ее туалетов — она сама. Только в этом случае в полной мере опознается ироничный подтекст главного образа. Ее роль, как эксклюзивное платье, невозможно подогнать под другую модель. Штучный товар. Создавая многослойные наряды и причудливые шляпки, она выбирает смелый синтез языческих обрядов и символик разных культов и религиозных систем. Каждая деталь костюма — ключ к ребусу.

Умирающая женщина у Литвиновой — королева. Существенный элемент аутфитов Маргариты — корона: ее хоронят с хмурой бабочкой, а проститься с Надеждой она приходит в диадеме из тлеющих сигарет. Рита выписана и приодета с любовью, ее прощание с подругами в кафе «Запределье» на фоне алого занавеса эксцентрично и стильно, напоминает алленовское кино «Пули над Бродвеем». Однако цветовая символика, привычная для Ренаты Литвиновой, все же не всегда помогает раскрытию других образов. Так, мне кажется, слишком клиповым получился эпизод печали героини Татьяны Друбич в компании воронов. Случайным выглядит и сольное выступление Тани Неубивко в окружении медсестер, цитирующих в этой музыкальной паузе танцовщиц белли-данса.

В этих фрагментах артистка Литвинова бессовестно перекрикивает сценаристку Литвинову. Имеет право, конечно: они друг друга давно знают, следовательно — сами смогут разобраться. Композиция, написанная композитором и певицей Земфирой специально для «Последней сказки...», обнажает нерв истории, добавляет трагизма, замечательно врастает в изображение. Но вместе с тем клип на песню-исповедь Смерти в изобилующей иными аксессуарами истории превращается в непережеванный кусок, застревает в хрупком горле картины. Обособленные музыкальные номера служат лишним раздражителем нервной системы оппонентов литвиновского кино и отвлекают от блистательной комедийной словесной игры. Гораздо рельефнее непесенный монолог Тани или ее восхищенный шепот-характеристика очередного поклонника: «Он интересный мужчина, он прах любит».

«Смерть должна быть похожа на тебя, нарядная, веселая и с бокалом шампанского. Сказала все по делу», — замечает Рита своей новоиспеченной подруге. Героиня Ренаты Литвиновой хоть и редкая гостья, но обязательно яркая, как давняя знакомая. Приятно, если изредка российская комедийная мелодрама сможет быть похожей на фильм Ренаты Литвиновой, напоминающий праздничный пьянящий напиток — отлично сбалансированный, с красивыми нитями тонких пузырьков и долгим устойчивым вкусом.

МАКСИМ ЛЮБОВИЧ

Смерть и другие сантименты

Быть со Смертью накоротке — задача весьма самонадеянная, но заставить Смерть говорить на твоем языке — этически пограничная. У Ренаты Литвиновой, апологета тотального аналогового миропонимания, Смерть не только покорно исполняет свой бренный долг, но знает цену людским слезам, что кардинально меняет привычную иерархию на вертикали «жизнь — смерть».

Антропоморфная ипостась смерти обретала разное воплощение в различные кинематографические декады: у Кокто звала в зазеркалье и отправляла гонцов-мотоциклистов к поэту Орфею, у Бергмана читала мораль и уважала людскую волю, у Коэнов плакала навзрыд за стенами инфернального отеля, а у Куросавы, будучи бесплотной, обладала правом выбора. Интернациональный универсум запредельного раскидывается вширь всей истории экрана, представляя уникальные этнокультурные варианты предела человека.

Смерть варьируется в жанрах, прослеживается в направлениях, обретает новые формы воплощения в зависимости от авторского языка и социокультурного контекста, предлагающего разные системы развертывания в пространстве фильма. Однако Смерть, в отличие от неизменного сатаны, не имеет канонической ипостаси, являясь человеку во всех возможных формах и в любое время, но с единственной целью — полоснуть лезвием по шее. Сама красавица Рената явилась в образе Смерти в фильме Муратовой «Настройщик». В руках у красавицы была коса — скипетр Смерти. Сей иконический знак намекал на истинные намерения героини. Смерть однообразна в своих намерениях до банальности, но способы умирания могут быть столь феерическими, что неизбежный исход отойдет на второй план, выдвинув в авангард эстетический потенциал самого ритуала.

Сквозь морок всеобщей агонии режиссер ведет Любовь за руку по лабиринтам рассыпающегося мира, воздвигнутого на останках постсоветской

«Последняя сказка Риты»

реальности. Обшарпанный и полуснесенный корпус отделения морга, в котором медсестра Таня Неубивко с бесстрастной миной на лице убаюкивает обреченную Риту Готье, служит своеобразной резервацией для потерянных душ, хосписом для последних сказок о любви. Здесь заложенные кирпичом окна, патанатомы, кидающие окурки в утробу ушедших, и красивые разговоры о жизни и смерти, ставящие меж этих полюсов знак равенства.

Линия пограничья между жизнью и смертью прочерчена Литвиновой виньеточным муаром эклектичного декаданса — эстетического конгломерата, коим является сама Рената. В этой гремучей смеси органично взаимопроникают друг в друга стилистические обрывки кино Серебряного века, винтажный шик Хамдамова, мистический романтизм Кокто и деструктивная риторика Муратовой, без которой дразнящий ореол «дивы из запределья» попросту бы не существовал. Только у постановщика «Увлечений» и «Астенического синдрома» можно было научиться ступать за смертью с любопытством Красной Шапочки, не ведающей, что серый волк реально скушает бабушку. Просвечивается и патетика Офелии из «Трех историй», для которой шлепнуть мамочку — обыденный поступок. Эстетический опыт поздней Муратовой приводит к мысли, что смерть не что иное, как очередная ступень человеческой эмпирики, годная для эксперимента. Один из них — сделать смерть сатирическим персонажем, чему положила начало грустная зарисовка о несчастной Рите Готье из «Увлечений», которой нехороший врач зашил окурок в брюшную полость.

Сентиментальная скорбь по ушедшим передалась Литвиновой — актрисе и верной ученице Киры Муратовой. С одной только разницей, весьма существенной: философский градус режиссуры Литвиновой не дотягивает до уровня Муратовой и грозит скатиться в графоманию. Катастрофическому фиаско противостоит феномен самой Ренаты, чье кино снимается согласно ее индивидуальным канонам и общается с залом на птичьем языке городских сумасшедших. Но почему-то сумасшествие это выступает под светлым знаменем любовного наива, заполонившего мрачные коридоры наглухо забитого морга. Смерть пришла сюда не только с заточенным лезвием, но и с распахнутым сердцем...

Так как эстетика Литвиновой не придерживается никаких конкретных векторов мирового кино, балансируя на грани кэмпа, «Последняя сказка Риты», как калейдоскоп случайных образов, превращается в образчик городского мистицизма, репрезентируя стереотипы бытового и индустриального пространства в псевдо-

«Последняя сказка Риты»

оккультных формах. Как всегда у Литвиновой, на грани фола пребывают почти все изобразительные компоненты — от статуарной павильонной съемки до энтропии стедикама, почти «догматической» оптической тряски. И в этом контрастном соотношении различных видов динамики Литвинова противопоставляет друг другу два отрезка существования — «наш», мирской, и «не наш», пограничный. Превращая процесс ухода своей героини в помпезное варьете, Литвинова ретуширует прозаический сюжет погибели Готье клиповой эстетикой, делая масштабный оммаж своей коллеге по нелегкой доле Земфире Рамазановой (чего стоит автономно существующий эпизод с вольным исполнением «Танца с саблями» Хачатуряна).

В условиях отсутствия всякого продюсерского контроля есть два возможных исхода: провал или триумф. Авторская вседозволенность, в последнее время столь яро охватившая сознание ветеранов отечественного кинопроизводства, для Ренаты Литвиновой только повод показать, что в иных рамках она как постановщик существовать не может. Да и сложно себе представить другое стечение обстоятельств. Как гениально было подмечено Нонной Мордюковой в серии печальных литвиновских этюдов «Нет смерти для меня»: «Просить роль — это как просить у мужчины, чтобы он полюбил тебя». Добиваться любви для Ренаты так же смехотворно, как и удивлять публику художественными свершениями. Ее единственная концепция в том, что любовь даже в самых низовых формах не теряет своей вечной актуальности.

Как и в предыдущем игровом опыте «Богиня. Как я полюбила», центром тяжести картины становится вербальное. Феерический речевой синтаксис формирует мгновенную эмоциональную зарисовку, растворяющуюся в воздухе трагикомическим эхо. «Сказку...», как и все прошлые актерские и режиссерские упражнения Литвиновой, можно издавать отдельным сборником афоризмов, писем к самой себе, никем не прочитанных, но ценных своей спонтанной искренностью. В гулком пространстве пустеющего корпуса всеми позабытой больницы, временном КПП в запределье, параноидальная речь может зазвучать исповедью. «Смерть — она такая же, как мы, только с косой и умеет закуривать сквозь стекло», — глаголет Неубивко.

Сквозь весь этот парад стилевого безумия в «Сказке...» безупречно прослеживается мифологическая нить, протянутая от скрипящей койки Риты до рук Коли, зажавших по два пистолета у висков. Вера в любовь тут парадоксально возложена на те же плечи, что эту любовь и уносят к черту на кулички — в прямом смысле. Но ветреный характер самой посланницы запределья, ее поистине женская хрупкость и падкость на мужчин идут наперерез заветной цели, смещают конкретную работу смерти в область сентиментальных стенаний, равняя старуху с косой с молоденькой дурочкой. Недаром же рабочее название картины звучало как «Их было три подруги». Одна из них врач-алкашка, другая — без пяти минут покойница, а третья — как бы между прочим — просто Смерть. На фоне априорно гибельной картины мира, растерявшего все, от совести до сердца, Литвинова вдыхает жизнь в того, кому судьбой дано стремиться к звездам. На героиню Татьяны Друбич Надю возлагается, пожалуй, самое тяжкое бремя — ощущение земной боли и постоянных житейских потребностей — то в деньгах, то в выпивке, то в муже. Именно ей достались все синяки в сказке про темноту бытового безумия. Ведь только Надя любит Риту Готье. Неубивко лишь смиренно исполняет свой долг, на минутку отлучаясь, чтобы свершить очередное чудо.

Литвинову не назовешь демиургом, возводящим свой, «другой мир» на останках чужого. Ее подручный материал — то, что окружает нас изо дня в день. Включая чудо, коли уж речь идет о сказке. Эта детская вера в чудо создает ауру фильма — ауру светлую и даже жизнеутверждающую. А близкие отношения со Смертью — хороший способ приручить ее, чтобы еще раз увериться: «Нет смерти для меня!»

ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК

Антипод

Рок-бард Сиксто Диас Родригес или просто Родригес застрелился прямо на глазах у недружелюбной публики после провального выступления.

Вернее, облил себя бензином и поджег у микрофона.

Или, вероятнее всего, умер от передозировки наркотиков.

Протагонисту приличествует безвременная смерть. Звезда рока всегда в падении. Музыкант погибает на сцене, даже если его настиг инфаркт, как Джима Моррисона; если он повесился, как Ян Кёртис, или был застрелен, как Джон Леннон. Главное — исчезнуть внезапно, до начала 1980-х. Поэтому, например, Боб Марли, угасший от рака в 1981 году, к классическому мартирологу не причислен. Это культ не смерти, а подобающего ухода: надо вовремя закончить песню, сойти с эстрады (что и сделал, к примеру, Сид Барретт, став при жизни, пожалуй, даже большей легендой, нежели основанная им группа «Пинк Флойд». Те, кому это не удается, превращаются в экспонаты тускло освещенного зала былого признания.

Другая участь — непризнанный гений, в силу разных обстоятельств так и оставшийся известным нескольким поклонникам; пропавшие пленки, неопубликованные шедевры, вовремя не замеченные альбомы, породившие спустя десятилетия музыкальные стили, свидетельствуют об оглушительной утрате.

Эти разные сюжеты жизни объединяет подспудный, но стойкий культ молчания. Звенящая тишина утрат и недомолвок образует вселенную рок-н-ролла, заполняя световые годы между созвездиями. Малик Бенджеллул, режиссер неигрового байопика «В поисках Шугармена» (Searching for SugarMan), посвя-

«В поисках Шугармена»
Searching for Sugar Man
Автор сценария, режиссер **Малик Бенджеллул**
Оператор **Камилла Скагерстрём**
Композитор **Родригес**
Red Box Films, Passion Pictures, Canfield Pictures
Швеция — Великобритания
2012

щенного Родригесу, пытается эту темную «материю» представить в простой структуре.

Шведский режиссер избирает линейное повествование, вводит все новых рассказчиков, дает старательные панорамы упоминаемых ими городов, не забывает о закадровой музыке. Родригес, работяга из смешанной индейско-мексиканской семьи, жил в полуразрушенном депрессивном Детройте. Сочинял размеренные баллады с глубокими текстами, пел в пабах для друзей. Подавал надежды, мог бы соперничать с самим Бобом Диланом, был замечен фирмами грамзаписи и критиками, однако диски Cold Fact (1970) и Coming From Reality (1971) провалились — куплено всего шесть экземпляров. По слухам, покончил с собой после неудачного концерта. Один диск контрабандой попал в ЮАР, и Родригес стал там иконой движения протеста против апартеида. При этом в США о нем прочно забыли. Нет ни полного имени, ни места жительства, ни родственников; сохранилась только одна фотография на диске, который мало кто слушал: Родригес в громадных черных очках. Все.

Бенджеллул оформляет эту фактическую недостаточность в документальный детектив[1], и, приняв за исходную точку неосведомленность южноамериканских поклонников Родригеса — Стивена «Шугара» Сегермана и Крейга Бартоломью, — отдает им экранное время. Так мифология возгоняется в мифотворчество. Тем более все, что произошло с Родригесом, полно броских противоречий: играл и пел в одном месте, а прославился на диаметрально противоположной стороне земного шара; бунтарем не был, но воспринимался как ниспровергатель основ. Причин его провала сорок лет назад не могут объяснить самые искушенные продюсеры. Клэрнс Эвент, бывший руководитель студии «Мотаун» (Motown Records), открывшей Стиви Уандера, Марвина Грея, Дайану Росс и Майкла Джексона, лишь сокрушенно покачивает головой. Мало того, «недостаточно черный и недостаточно белый», по слову одного из комментаторов, Родригес снискал успех у европеоидной молодежи ЮАР из того поколения африканеров, которое наравне с чернокожими боролось против апартеида. На его альбомах южноафриканская цензура выцарапывала гвоздями отдельные дорожки с крамолой — дама, отвечавшая при старом режиме за литовку, показывает виниловые пластинки с этими страшными синусоидальными шрамами. Сама его жизнь, реальная или вымышленная, истончена до стереотипной — героической рок-биографии.

Может ли быть реальным такой человек — полностью слившийся с мифом о самом себе? Режиссер подчеркивает это развоплощение на анимационных заставках, врисовывая в пейзаж Детройта медленно шагающую фигуру в черном длинном плаще, в черной широкополой шляпе. Неуловимый бродяга с гитарой действительно становится Шугарменом из его самой знаменитой песни, Сахарным Человеком, который везет на волшебных серебряных кораблях матросские рубахи, коку и сладкую Мэри Джейн (jumpers, coke, sweet Mary Jane — жаргонный эвфемизм для обозначения марихуаны).

«В поисках Шугармена» сближается с жанром рокьюментари[2], расследование движется от сопоставления фактов к игре со словами и музыкой, с географией и историей, к обворожительной неопределенности искусного вымысла, которая делает неважным даже разрешение загадки, предложенной вначале.

Впрочем, ровно в середине фильма игры заканчиваются, поскольку реальный (хотя что это значит: реальный?) Родригес наконец найден. Вот он, с его тремя непохожими друг на друга дочерьми, социальной активностью, дипломом философского факультета и попыткой баллотироваться в город-

---

[1] Он намеренно отсекает успех Родригеса в Новой Зеландии, Австралии и Зимбабве, его гастроли в Австралии в 1979 (с оркестром Марка Гиллеспи) и 1981 годах (с местными лидерами постпанковской новой волны Midnight Oil).

[2] Рокьюментари — рок-мокьюментари — стилизация игрового фильма о несуществующей рок-группе под музыкальную документалистику. Наиболее известны «Это «Спайнал Тап» (This is Spinal Tap, 1984, США) или «Братство головы» (Brothers of the Head, 2005, Великобритания).

«В поисках Шугармена»

ской совет; увы, серебряные корабли остаются за горизонтом. Непринужденно слагая легенду, режиссер спотыкается там, где надо рассказать о человеке, и его оптика замирает, упуская детали характера.

Бенджеллул обряжает Родригеса в те самые плащ и шляпу и пускает его гулять по заснеженному Детройту. Путешествие это заканчивается там, где началось, исполнив роль сугубо орнаментальной вставки, рифмы к уже виденной анимации; но нужны не рифмы, а диссонансы — ведь именно диссонирующие духовые делают незабываемой песню «Шугармен».

Плоть факта оказывается менее податливой, чем экзотический скелет мифа. Хроника триумфальных гастролей по ЮАР в 1998 году, торопливый поток хороших новостей — Шугармена сменяет Золушка. По-настоящему точный момент все-таки наступает, когда без слов и комментариев герой сидит у печки и смотрит на огонь. В этих секундах — индейская невозмутимость Родригеса, его стоицизм, несомненные во всем, что он делал или что делать отказывался. Такой действительно мог, выпустив два выдающихся диска, вернуться к работе на стройке; мог, вкусив заслуженной славы, раздать деньги друзьям и вернуться к полузабытью и рутине/руине Детройта.

Нестяжатель по жизни и подпольщик по сути, в мире шоу-бизнеса он всегда живет на противоположной стороне тривиального успеха. Бенджеллул не открыл Америку Шугармена, но нашел Родригеса, величайшего антипода в истории рок-музыки.

СЕРГЕЙ СЫЧЕВ

Мир перед нами

ММКФ: НЕИГРОВОЕ КИНО

Вплоть до нынешнего сезона документальное кино на Московском кинофестивале было предметом обсуждения профессионалов и немногих энтузиастов. Аншлаги оставались уделом фестиваля — больше потом об этих фильмах ничего слышно не было. В последние два года некоторые из них выходили на канале «Культура» в ток-шоу «Смотрим, обсуждаем», но не с таким резонансом, как на ММКФ. Организация ток-шоу — первая большая победа создателей «Свободной мысли» (пусть существенная часть его реальной аудитории смотрит шоу не в эфире, а в Интернете, скачивая фильмы и обсуждения, но все же смотрит).

Международный конкурс доккино, учрежденный в прошлом сезоне, — вторая важная победа. Но третья победа — самая главная: фильмы «Свободной мысли» пошли в прокат, пусть и малым тиражом.

Речь не о блокбастерах типа «Океанов» Жака Перрена, включенных в «Свободную мысль» в качестве «свадебного генерала». Речь идет о более сложных фильмах, которые несколько лет назад просто невозможно было бы представить на экранах российских кинозалов, разве что в клубном показе.

В прошлом году в прокат вышли «Свалка» Люси Уолкер, «Как я дружил в социальной сети» Мелоди Рошера и Ариэля Шульмана, «Жизнь за один день» Кевина Макдональда, «Пещера забытых снов» Вернера Херцога, «Горький вкус свободы» Марины Голдовской, «Ходорковский» Кирилла Туши, «Родина или смерть» Виталия Манского, «Легко ли быть молодым?» Давида Ройтберга и «Пина» Вима Вендерса — невероятный для плохо подготовленного к такому хиту российского рынка прорыв. Фильм собрал в российских кинотеатрах 700 тысяч долларов при наработке 27 тысяч долларов на копию. Для сравнения: у фильма «Елки-2» наработка на копию вышла менее 19 тысяч.

В этом году документальное кино так же регулярно выходило в наш прокат. «Сфера колдовства» Клода Нуридзани и Мари Перену, «Зеленая волна» Али Самади Ахади, «Бобби Фишер против всего мира» Лиз Гарбус, «Завтра» Андрея Грязева, «Марина Абрамович: в присутствии художника» Мэттью Эйкерса, «Джордж Харрисон: жизнь в материальном мире» Мартина Скорсезе. Плюс — «Сенна» Азифа Кападиа, чей выход в последний момент почему-то сорвался, но был запланирован. В ближайшее время выйдут «Марли» Кевина Макдональда, а также «Да здравствуют антиподы!» Виктора Косаковского, как только Александр Роднянский решит вопрос с авторскими правами.

О присутствии неигрового кино в российском прокате можно говорить уверенно, хотя тиражи фильмов чаще всего мизерны, рекламы нет, а пираты еще до проката предоставляют возможность увидеть эти картины, причем иногда в лучшем качестве, чем в кинотеатре. За поддержку авторского документального кино пиратам вообще следует отдать должное: в течение нескольких лет они в Интернете создали очень достойную фильмотеку для общего пользования и даже сделали свой вклад в воспитание зрителя.

Григорий Либергал и Сергей Мирошниченко положили много сил на то, чтобы не только клубного, но и кинотеатрального зрителя приучить пусть к небольшой, но регулярной дозе документального кино. Раритетная программа Московского фестиваля стала не просто подарком киноману и знаком

бытия документального кино как такового — она приобрела более прагматичный оттенок. Она уже формирует афишу наступающего киносезона.

Конкурсная программа документального кино нынешнего года предложила дистрибьюторам палитру фильмов, достойных кинотеатрального проката. А уже состоявшийся выход фильма «Завтра» Андрея Грязева[1] в прокат

«Джорж Харрисон: жизнь в материальном мире», режиссер Мартин Скорсезе

говорит о том, что артхаусные дистрибьюторы оказались чуткими и активными промоутерами.

Победитель конкурса — «В поисках Шугармена» Малика Бенджеллула — история с почти детективным сюжетом. Дескать, жил и творил в 70-х американский фолкроковый музыкант Родригес, который оказался никому не нужен на родине, выпустил два альбома и вскоре, говорят, застрелился прямо на сцене. Между тем его альбомы попали в ЮАР и стали там «музыкой революции» — символом национального освободительного движения. Только в 90-е поклонники Родригеса решили узнать об этом человеке хотя бы какие-то подробности, и мы следим за тем, как они по крупицам восстанавливают факты. Сюжет выделывает невероятные выкрутасы, при этом оставаясь в русле популярного направления зарубежной документалистики — воспоминаний о «золотом веке» конца 60-х — начала 70-х годов. Повествование

[1] Рецензию на фильм «Завтра» см.: «Искусство кино», 2012, № 3.

прерывается видеоклипами на песни Родригеса — это задумчивые баллады в духе Боба Дилана, который в России весьма популярен. Такой фильм вполне можно представить себе на ночном сеансе в артхаусном кинотеатре

«TT3D: вырваться вперед», режиссер Ричард де Арагвес

столицы, и зрители в зале обязательно будут, да еще потом расскажут своим знакомым о Родригесе.

Превосходный пример зрительского документального кино представляет собой «TT3D: вырваться вперед» британского режиссера Ричарда де Арагвеса — стереофильм о гонщиках, участвующих в Tourist Trophy. Это самые престижные и опасные мотогонки в мире. Сюжет фильма повторяет известную картину Роберта Дрю On the Pole (она же «Эдди»), где Эдди Сакс пытается победить в гонке Индианаполис 500, готовится к ней, мечтает, участвует, проигрывает, но не отчаивается. С момента выхода в эфир канала CBS того фильма прошло полвека, но следить за отчаянным оптимистом оказывается все так же интересно. Тем более что авторы фильма представляют героя как эгоцентрика, который причиняет боль не только себе, но и окружающим, членам своей семьи, по преимуществу. Но ему на это наплевать. Потому что есть гонки. Ради оправдания подобного фанатизма авторы значительную часть фильма посвятили собственно гонкам. Не ради аттракциона, а чтобы зритель понял тех безумцев, которые даже в инвалидном кресле мечтают вернуться на свои мотоциклы и продолжить вечную гонку за ветром.

Создатели фильма поставили камеры на мотоциклы, одолжили сохранившиеся записи у спортивного канала, добавили хроники и добились в результате такого ощущения скорости и упоения риском у зрителя, которое редко можно встретить в неигровом кино. Авантюрный «Посол» создан в традиции американского синема-верите, где автор надевает маску, чтобы оставаться в кадре и провоцировать окружающих на неожиданные реакции. Но если маска Майкла Мура достаточно условна, то Мадс Брюггер все делает на высшем уровне достоверности. На наших глазах он покупает себе документы дипломата Либерии и едет в Центрально-Африканскую Республи-

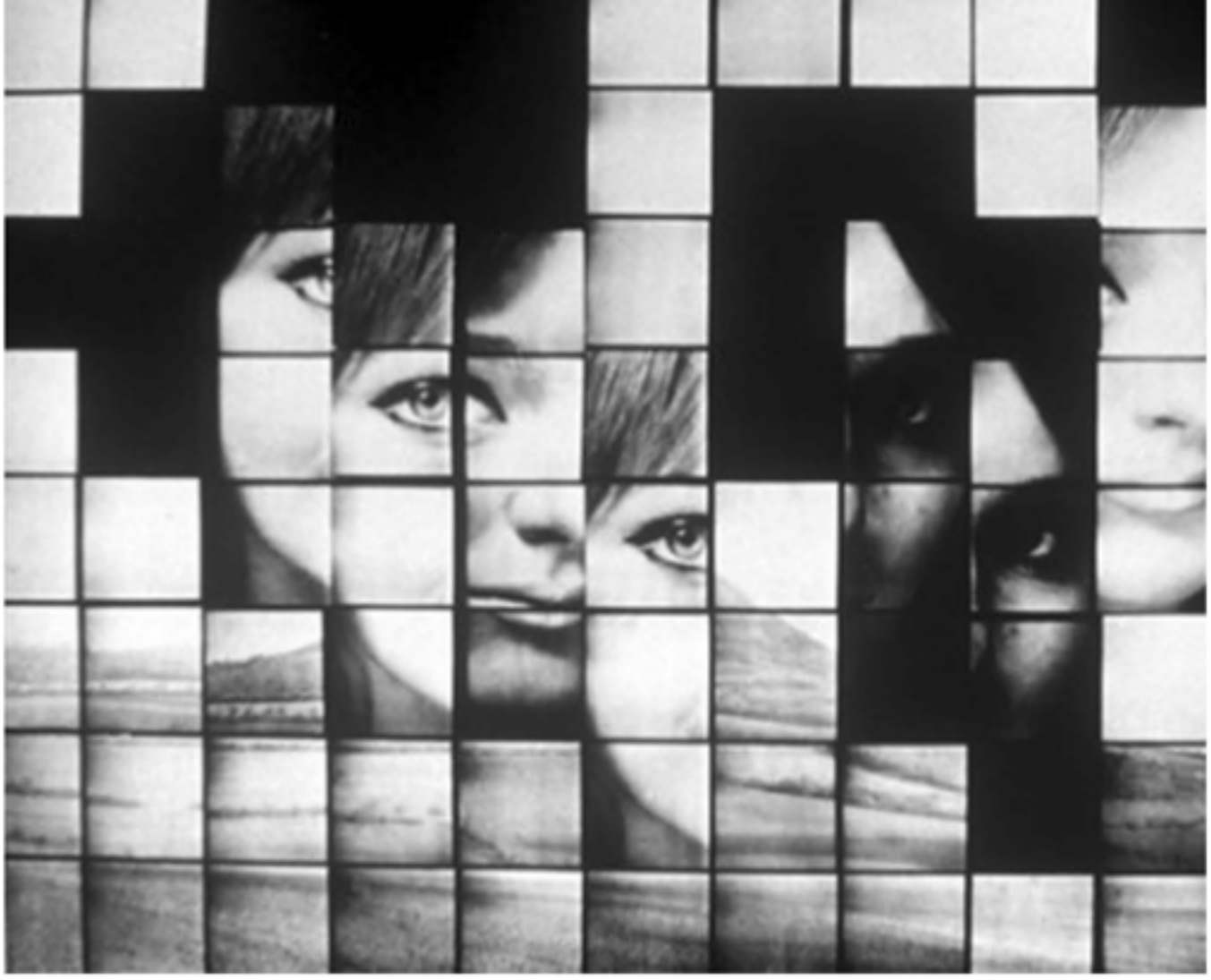
ку, чтобы встретить там нужных людей и договориться о добыче и экспорте в Европу местных алмазов. Ясно, что его провал может стоить ему не только свободы, но и жизни. Фильм снят скрытой камерой, а сама ситуация кажется

«Чувственная математика», режиссер Екатерина Еременко

настолько невероятной, что подозреваешь фильм в принадлежности к еще одному раскрученному направлению документального кино — мокьюментари. Что, впрочем, не мешает считать показанных коррумпированных белых чиновников, кроящих Африку на части, реальными персонажами. Если это и игровой фильм, то очень искусный, а сам автор, Брюггер, чувствует себя в кадре уверенно до наглости, что усиливает веру в показанное.

«Чувственная математика» Екатерины Еременко — телевизионный по сути фильм, который, возможно, несколько эксцентричен для кинотеатрального показа, зато идеален для проката, который у нас практически не развит, в отличие от Европы. Я имею в виду университетский и библиотечный прокат. Это очень остроумная попытка на примере нескольких крупных математиков из разных стран показать, что математические абстракции имеют своим истоком чувственный мир и косвенно связаны хотя бы с одним из пяти чувств, которыми человек постигает реальность. Связь не всегда очевидная, но математический букет получился пестрым и оригинальным. Особенно удался русский математик, который не может закончить ни одну свою фразу, потому что вдруг задумывается. Дополнительный фактор для привлечения нашего зрителя: оператор картины — Павел Костомаров.

«Театр Свободы» и «Мир перед ней» — политические картины о чешском прошлом и индийском настоящем. Без таких актуальных тем конкурс документального кино невозможен, но и эти фильмы имеют прокатные перспективы. Тот же «Мир перед ней». Здесь параллельно развиваются две линии: полуобнаженные девушки готовятся к конкурсу «Мисс Индия», родители болеют за своих дочерей — в то время, как их ровесницы-фундаменталистки в военных лагерях тренируются убивать неверных. Перед камерой они размахивают ружьями, скандируют слоганы. Автор берет большое интервью у лидера движения. Девушка подробно рассказывает о том, чего они хотят и за что



«Театр Свободы», режиссер Якуб Гейна

сражаются. Герои документальных фильмов находятся в постоянной борьбе за свои идеалы, какими бы спорными они ни были. Авторам именно это и представляется ценным — спорность, дискуссионность идей, владеющих нашим безумным миром.

Стоящая рядом с конкурсом авторитетная программа «Свободная мысль» на сей раз показала много интересного для дистрибьюторов. Даже если не считать фильма «Джордж Харрисон...» Скорсезе, который, как уже говорилось, выходит в российский прокат, что выглядит решением смелым. Фильм длится три с половиной часа, и он несколько слабее, чем более ранний скорсезевский «Нет пути домой» о Бобе Дилане, который в России, насколько можно судить, ни разу официально не показывался. Тем не менее качество фильма все равно высочайшее: бездна эксклюзивного материала, специальных интервью, которые никто, кроме Скорсезе, не смог бы организовать. Множество песен «Битлз» и их коллег. Дорогой, сложный двухсерийный фильм в кино посмотрят разве что фанаты «Битлз». Те, что не скачали или не купили этот фильм на диске, потому что он уже давно вышел за рубежом и переведен нашими пиратами.

В «Свободной мысли» выделяется фильм «В бездну» Вернера Херцога, который чудесным образом игнорируют наши дистрибьюторы, несмотря на авторитетное имя автора. «Пещера забытых снов» у нас все же была выпущена, а жутковатую историю пары смертников, которых вот-вот отравят газом за преступление многолетней давности, у нас видеть на экранах не хотят. «В бездну» можно было бы позиционировать как настоящий хоррор, фильм для людей с крепкими нервами, для тех, кто не боится подойти к краю бездны и посмотреть вниз, — как это делает, с отсылкой к Ницше, Херцог. Увы, в нашем артхаусном прокате с фильмами работать не любят. Временами складывается впечатление, что их выпускают в никуда и делают все, чтобы о них никто не знал. Поэтому фильм Херцога, являющийся киноверсией трехчасового телефильма, будет, видимо, доступен лишь у пиратов.

«Таблоид» великого американского документалиста Эррола Морриса — документальная комедия о сумасбродных выходках одной отдельно взятой фотомодели. Эксцентричная дама то влюбится в мормонского священника, то сбежит с каким-то типом за границу, то вздумает клонировать свою любимую собачку. Моррис в свойственной ему манере берет интервью у бывшей модели, используя изобретенное им устройство: респондент смотрит в каме-

ру, но видит там лицо Морриса, задающего ему вопросы. Получается, что интервьюируемый ведет разговор со зрителем, не пытаясь забыть о камере и не глядя в сторону. Контакт потрясающий, но у Морриса уже множество фильмов снято таким способом, так что для специалистов ничего удивительного здесь нет. А вот сама интрига с «желтым» содержанием, подаваемым с преувеличенной серьезностью, феномен самой героини затягивают зрителя в водоворот масскульта, от которого нет противоядия.

При правильном подходе к фильмам «Свободной мысли», каждый из них, обладатель престижных фестивальных призов или кассовый хит, мог бы «сработать» у нас. За исключением, может быть, фильма экс-политика Сергея Ястржембского «Африка: кровь и красота», включенного в программу явно под чьим-то нажимом. Сам же фильм — описательная картина о быте и ритуалах нескольких африканских племен, в художественном смысле ничем не примечательная.

Документальные программы поражают качеством съемки, режиссуры и драматургии. Но одного качества было бы недостаточно, если бы не было другого важного элемента — смелости при выборе и разработке темы.

Кажется, у каждой представленной здесь картины есть известные аналоги. Не только в плане жанра, но в отношении метода проработки материала. Здесь режиссеры за оригинальностью не гонятся — за исключением Виктора Косаковского, конечно, хотя и его фильм можно попытаться поставить в контекст. Но все находят болевую точку и идут на штурм с восхитительным бесстрашием.

Александр Роднянский в недавнем интервью заметил, что если бы у нас относились к кино так же, как в США, то уже снимались бы фильмы о Навальном и Pussy Riot. Он мог бы добавить, что документалисты уже выпустили бы свои картины об этих персонажах, картины трезвые и жесткие. И не столкнулись бы с проблемой «визирования».

Документалисты, чьи фильмы мы увидели на ММКФ, *не боятся*. Ни физической расправы, ни потери имиджа. Эррол Моррис не побрезговал экс-фотомоделью из желтых новостей. Фред Уайзмен, чья картина могла бы быть на «Свободной мысли», снял стриптизерш в Crazy Horse, а Главоггер побывал в борделях разных концов света, чтобы снять «Славу блудницы». Это взвешенные и художественно выполненные исследования. Продажа тела стала серьезной и актуальной общественной проблемой. Равно как и внешний облик городов, изуродованных рекламными растяжками, — почему не сделать об этом фильм «Здесь может быть ваша реклама», заручившись в первых кадрах поддержкой покойного Пазолини, чей синхрон открывает фильм? Португальский документалист Гвенаэль Гобэ снял такой фильм.

В смелости, яркости и профессионализме нужно искать секрет конкурентоспособности документального кино в современном мире. Известные в узком кругу владельцы кинотеатров готовы ставить подобные фильмы в репертуар — при условии, что правообладатель будет работать с такими картинами и приведет на них зрителя. Кое-кто уже знает, как это делать, и лучшие неигровые картины появляются в нашем прокате. Этот процесс надо поддержать всем кинематографическим сообществом. Ради зрителя и ради искусства.

ИЛЬЯ БОБЫЛЕВ

Кадры — ощущения — тезисы

«Не думай, смотри!» — говаривал Андре Кертеш — великий французский фотограф венгерского происхождения, пружиной закручивая громаду смыслового содержания в емкость лаконичной фразы. Именно этими словами Виктор Косаковский решил привести зрителей в чувство перед просмотром своего последнего фильма на 34-м ММКФ. То, что данное выражение медленно, но верно входит в обиход, конечно, радует, но никаких оснований к избыточному оптимизму тем не менее не возникает. Вся сложность ситуации заключается в том, что речь идет о непосредственном переживании искусства — опыте, чрезвычайно слабо отрефлексированном современным кинематографом. Проблема осмысления изобразительной формы стоит до катастрофичности остро. Автор или зритель, стремящиеся к смыслу, просто не видят его в самом способе формообразования, отказывая в значении всему тому, что выходит за рамки тематического плана. Однако лишь с момента формальной организации можно говорить о состоявшемся произведении. Его реальность воспринимается в первую очередь чувственно и формирует некое представление в сознании адресата. «От кадра к ощущению, от ощущения к тезису. Таков путь», — говорил Эйзенштейн в своей сорбоннской лекции в 1930 году.

«Чувственная математика»
Автор сценария, режиссер **Екатерина Еременко**
Оператор **Павел Костомаров**
Композитор **Марк Шредер**
EEFilms
Россия — Германия
2012

Роль непосредственного восприятия становится тем более значимой, чем более абстрактной оказывается тема. Можно даже сказать, что сама невербализуемость сюжетного материала существенно повышает требования к поиску зрительного эквивалента, к изобразительному решению фильма. Картина Екатерины Еременко «Чувственная математика», участвовавшая в до-

кументальном конкурсе 34-го ММКФ, уже самим своим названием заявляет интеллектуальный пафос и добротность эксперимента, на который отваживается автор. Оксюморон названия здесь не просто хлесткая фигура речи, фабульное столкновение умозрительного и эмпирического подразумевает особое внимание к самой специфике повествования. То есть чувственными, адресованными непосредственному субъективному опыту, выразительными средствами кино действенно интерпретировать предельно объективную научную идею.

Глубокое знание и прочувствованность темы (Екатерина Еременко по первому образованию математик, выпускница мехмата МГУ) служит залогом высокой степени осмысления кинематографической интерпретации. Уровень же формальной задачи, которую автор ставит перед собой, дает основания к подробному анализу фильма.

Самым существенным, а может быть, даже и неожиданным в художественном решении фильма оказывается антропоморфная образность, причем в значении, свойственном скорее игровому кинематографу, чем отмеченному печатью научпопа документальному. Традиционный прием интервью обнаруживает новое качество, как только говорящий на камеру герой волей автора становится реализованной метафорой вкуса, зрения или осязания. Мимика, жест, пластический рисунок персонажа призваны стать посредником для выражения той абстрактной идеи, которую он излагает. Принцип «что словами не объяснишь, то пальцами растычешь», если и не реализован в своей абсолютной чистоте, то, по крайней мере, заявлен достаточно определенно.

Это дает ключ не только к пониманию стилистики фильма, но и к авторской позиции в целом. Фактически, действенный перевод абстракции в регистр чувственного восприятия Екатерина Еременко осуществляет с помощью пластической выразительности персонажей. Ставка на нее, на характерность героя оправдана тем, что именно эта составляющая доступна непосредственному восприятию зрителя. Стилистика операторской работы (оператор Павел Костомаров), ее импровизационность, чувственность репортажной манеры, субъективность пластического рисунка призваны добиться ролевой определенности героев в композиции фильма. Другим средством для достижения той же цели выступает решение конкретных мизансцен. В сюжетных ситуациях, в отношениях действующих лиц с пространством и предметной средой воплощается визуальный эквивалент того или иного чувства.

Конструктивно альянс разума и чувства организован последовательностью шести новелл-интервью. Каждый из математиков олицетворяет то или иное чувство, которое и выносится в название новеллы. К пяти традиционным Еременко добавляет чувство равновесия. Понятие «чувственность» реализуется на разных уровнях. Во-первых, система чувств метафорически интерпретирует математику. Затем она входит в картину уже в качестве конструкции и определяет количество новелл. И, наконец, при звукозрительном восприятии фильма выступает в своем физиологическом, денотативном значении.

Первое, что обращает на себя внимание, это зыбкость основной конструкции. Обнаруживается, что названия новелл не однородны по своим функциям. Так «вкус» и «слух» выступают в качестве метафоры метода, практикуемого в своей науке соответствующими героями. «Зрение» и «осязание» хоть и являются методологической ипостасью, ярче остальных чувств обнаруживают свою утилитарность и воспринимаются гораздо конкретнее — как инструмент для построения модели. «Обоняние» выступает как пример математической проблемы. Но сам герой иллюстрирует ее с помощью другого чувства. Столь же не способствует унификации и разномасштабность научных проблем, явленных в новеллах. Характер смыслового поля фильма оказывается сродни тому, которым обладает известный пример силлепса — шел дождь и два студента, один в галошах, а второй в университет.

Конечно, неоднозначность аналогий вполне закономерно вытекает из природы сопоставляемых категорий, можно сказать, составляет свойства материала. Да и вся суть художественной образности вовсе не в точном соответствии означающего и означаемого, а, напротив, в оперировании неким смысловым полем. Но четкость конструкции все-таки требуется, и тут совершенно закономерно возникает вопрос: с чем именно сталкивается зритель, с риторическим приемом или стилистической ошибкой? Ответ обнаружить нелегко, но можно, причем в самом начале фильма, в предваряющем его тексте, где говорится о том, что математику «...можно попытаться ощутить, и она может трогать». Сама двойственность использования в данной фразе понятия чувственности заявляет тот способ формообразования, которым намерен руководствоваться автор, а именно — смысловыми ассоциациями, основанными на многозначности. Другое дело, что зритель не располагает возможностью оценить истинный смысл данной фразы, поскольку на момент ее прочтения он еще не знает, на входе какого полисемантического лабиринта оказался.

Герой новеллы «Вкус» — экстравагантный Седрик Виллани, лауреат самой престижной награды в математике, не успев появиться на экране, стремительно разрушает стереотип академического занудства. Его дендизм и экспрессивность пластического рисунка контрастируют с проблемами синтеза статистической физики и термодинамики, которые он излагает, используя в качестве наглядного пособия чашки и блюдца, объясняя логику собственного мышления посредством кулинарных аналогий. Но куда более значимым с композиционной точки зрения оказывается взаимодействие образа героя со спецификой проблем, составляющих его научные интересы. Чашка горячего чая наглядно демонстрирует переходное состояние вещества, характеризующееся ростом энтропии, количественное описание которой достигается с помощью конкретного математического уравнения. Как быстро растет беспорядок — понять невозможно, говорит Виллани. Сложность задачи заключается в необходимости подхода к проблеме с разных точек зрения, причем уравнение перестает быть функциональным, как только речь заходит о комплексном рассмотрении. Огромное количество возникающих при подобном подходе вторичных процессов порождает тех «чудовищ», о которых регулярно упоминает герой и которые присутствуют в кадре в виде стеклянных пауков-бутоньерок на лацкане его пиджака.

Понятийная система, заданная областью интересов Седрика Виллани, реализуется не только в разворачивающихся сюжетах, но обусловливает и композицию новеллы в целом. Так множество ипостасей-микросостояний героя, находящегося в движении относительно самого себя, от собирательства фигурок пауков через математические изыскания до кулинарного арбитража, демонстрируют понятие вкуса к жизни как достаточно высокий уровень энтропии. Зритель, наблюдая переходы героя из одного состояния в другое, так же оказывается в движении относительно него, с той только разницей, что зрительской задачей будет комплексное, синтетическое восприятие образа персонажа, тогда как для героя таковой задачей является решение той проблемы, плотью от плоти которой он сам является. Таким образом, в новелле возникает многоуровневая смысловая система, с всплывающими аналогиями, ассоциативными связями, глубокая и художественно проработанная.

Новеллы «Зрение» и «Осязание» выделяются наглядностью визуального воплощения проблематики, которая составляет научные интересы их героев — Анатолия Фоменко и Гюнтера Циглера. С одной стороны, поиск изобразительного решения существенно облегчает сам «геометрический» характер исследований, с другой — их прикладной аспект и возможность использования реально существующих объектов. Эти же обстоятельства существенно сужают смысловое поле, интерпретируя чувства лишь в значении инструментов, необходимых для восприятия той или иной геометрической конструкции. Несмотря на то, что изобразительно и повествовательно материал осмыслен и тщательно организован, сюжеты-иллюстрации восприни-

маются дискретно, отчего новеллы норовят превратиться в реестры наглядных примеров.

Базовым приемом для воплощения зрительного восприятия выступает ракурсная съемка. Камера не смотрит, она осматривает, используя малейший повод завершить кадр острым ракурсом, изменением масштабных соотношений с расфокусом того или иного плана. Объекты тоже не дремлют и, в свою очередь, так и норовят сунуться в глаза. Повествование становится хлестким, афористичным, почти трюковым. В новелле, посвященной осязанию, подобный эффект достигается за счет цветового взаимоотношения кадров. Например, Гюнтер Циглер иллюстрирует проблему упаковки пространства и по мере нарастания ее сложности переходит от монохромных кубиков сахара через шарики драже нежных пастельных тонов к моделированию объема из тетраэдров детского конструктора, окрашенных в эстетике светофора. Однако совершенство изобразительной логики эпизода остро конфликтует с композицией новеллы в целом, где цвет в его витражной интенсивности знаменует собой постановку проблемы в 1611 году, а потому вряд ли уместен для обозначения ее решения в 2020-м, на что выражает надежду герой. Кадры, в которых черный силуэт героя выразительно прочитывается на фоне белоснежной пустоты книжных полок, заполняющих помещение с рациональностью сахарных кубиков, выразительно контрастируют с ирреальностью «зеркальной комнаты», где облаченный в белую рубашку Циглер возникает на темной поверхности зеркал в нескольких проекциях одновременно. Полнота экзистенциального плана героя, погруженного в пространственную оппозицию между реальностью и геометрическими парадоксами, убедительно достигается монтажным сопоставлением изображений. Тема цветных тетраэдров, обрамляющая этот графичный эпизод, резко обособляет его цветовым диссонансом в ущерб изобразительной цельности новеллы.

Как и в эпизоде с «зеркальной комнатой», в новелле «Зрение» герой буквально погружается в пространство математики. Словно мелом нарисованные точки бетонных клумб, пунктир дорожной разметки, по которому он бродит, превращаются в схему на доске, и росчерк протекторов только усиливает это ощущение. Но, оказываясь в ряду операторских кунштюков, эпизод воспринимается как один из них, отчего его смысловой потенциал меркнет. Иное дело финальные кадры новеллы, где герой видит мир непосредственно сквозь объект его научного интереса. Радужная мыльная пленка, оправленная проволочной петлей, волею внутрикадрового сопоставления воплощается в бликующих стеклах очков в тонкой металлической оправе. Благодаря модели, постоянно находящейся перед глазами, содержательный план кадра оказывается за гранью математических представлений и обнаруживает иррациональную общность личности ученого и материала его исследований.

В «Осязании» столь же значимым сюжетным элементом оказываются руки Циглера, его пальцы, то обхватывающие зажатое в ладони яблоко, то растирающие песок, манипулирующие сахарными кубиками, шариками драже, тетраэдрами детского конструктора. На плоскости кадра рождается образ фантомных многогранников того умозрительного пространства, которое Циглер пытается осмыслить. Глаза и пальцы выступают в качестве непосредственного сюжетного материала, что в известной мере способствует сочувствию зрителя, отождествлению его с героем той или иной новеллы.

Буквальное ощупывание взглядом достигает своего апофеоза в «Зрении». Ясность трехмерного представления стремится к скульптурной убедительности, а зрительное движение буквально отождествляется с операторским жестом. Движение пальцев героя происходит внутри кадра и имеет ярко выраженный сюжетный характер, что никак не сказывается на манере изображения. В то же время восприятию изобразительной плоскости помогают кадры «зеркальной комнаты» или выделенная музыкой в середине новеллы монтажная миниатюра ночного Берлина, где весь изобразительный эффект зиждется на плоскостной интерпретации пространства. По-настоящему

осязателен лишь последний кадр новеллы, где движущаяся по цветным тетраэдрам камера демонстрирует «точку зрения» перебирающих их пальцев. Однако этот кадр взаимодействует с материалом новеллы по цвету, а не по характеру съемки, чем, опять-таки, подтверждается зрительный аспект восприятия.

Вообще, цвет окончательно ставит все с ног на голову. Причиной тому острое противопоставление яркого цветного «осязания» «зрению», разработанному в единой и довольно скромной тональности, где значимым компонентом сюжета выступает «математическая графика» Фоменко. Художественная деятельность героя, визуализирующего абстрактные математические представления, по сути дела, аккумулирует в себе идею всего фильма. Монохромность графических листов, рифмующаяся с геометрией университетского сквера, проступающего сквозь пелену идущего снега, с ритмами исчерченной мелом доски и, наконец, с силуэтом героя на фоне открытого окна, задает сдержанное цветовое решение, которое органично входит в тональное единство университетской архитектуры.

Другие новеллы интерпретируют чувственный реестр со все возрастающей степенью иносказательности, достигающей к концу фильма символического звучания. В сюжете, посвященном обонянию, заглавное чувство выполняет функцию метафорической иллюстрации к проблеме передачи информации между нейронами, которой занимается Аадитиа Раган. Он пытается математическим способом описать динамику такой системы, как мозг. Вслед за «обонятельным» примером герой приводит не менее убедительный «слуховой». Внутрикадровое изменение глубины резкости иллюстрирует оба примера, чем изобразительное решение и исчерпывается. План героя, склонившегося над ассортиментом продуктовых лотков, или короткие врезки гуляющих по тротуару собак призваны создать ассоциативное поле, но ситуацию не меняют.

Самым чувственным математиком в фильме выступает Жан-Мишель Бисмут, академик, лауреат премии Альпера — герой новеллы «Слух». В этом сюжете патетическая интерпретация науки достигает только что не оперных высот и оказывается куда более значимым компонентом новеллы, чем визуализация отношений между упорядоченным и броуновским движением. Так движение Бисмута по ночному Парижу не более и не менее упорядочено, чем у людей, которых он встречает. Танцкласс, наблюдаемый через стекло, обладает большей наглядностью, но музыка, организующая движение танцоров, не слышна, что опять-таки сказывается на действенности примера. Зато пафос образных формулировок героя занимает особое место. Объясняя взаимосвязь между случайным и регулярным движением, Ж.Бисмут прибегает к метафоре моста. Ночные кадры реального моста, на котором оказывается герой, напевающий песенку «В Авиньоне на мосту...», рифмуются с последним кадром первой новеллы, где зритель уже видел мост, на котором стоял Виллани и барабанил пальцами по перилам.

«Чувство равновесия», завершающее фильм, замыкает общую композицию картины как визуально, по связи с первым кадром пролога, так и в смысловом плане, обрамляя последовательность героев лауреатами Филдсовской премии. Проблема, над которой работает Максим Концевич, настолько абстрактна, что сам герой, задумчиво бродящий в осеннем лесу, не в силах подобрать слова для ее адекватного выражения. Тем не менее синтез, к которому стремится герой, равно как и масштаб его научной деятельности, зрителем осознается. В роли изобразительного материала выступает природа. «Чувство равновесия» перекликается по смыслу со «Слухом». Общее ассоциативное поле воплощает «чувство абсолютной внутренней свободы», которое дает математика Бисмуту, и гармоническое равновесие Концевича, демонстрируя смиренность ученого, призванного выражать «азарт и великолепие» своей науки — «трагичной и красивой» одновременно.

ЖАННА ВАСИЛЬЕВА

Прибытие «экспресса»

Одним из главных проектов XIII Медиа Форума, проведенного в рамках 34-го Московского международного кинофестиваля, стала выставка «Расширенное кино-II. Погружения: в сторону тактильного кинематографа».

Можно было предположить, что будет представлено движение в направлении так называемого «чувственного» кинематографа, но оказалось — напротив, выставка в Фонде культуры «Екатерина» стала дрейфом в сторону разного рода умозрений, концептуального конструирования и архивной реконструкции.

Касание vs. прозрения

Обнаружилось, что в предельных случаях между тем, к чему можно прикоснуться, и тем, к чему прикоснуться нельзя, есть по крайней мере одно сходство — и то, и другое нельзя увидеть. Воплощением этих крайних позиций на выставке стали запись перформанса австрийской художницы Вали Экспорт и Петера Вайбеля «Кино: постучись и прикоснись» (1968) и «Дзэн для фильма» (1961) основоположника американского видеоарта Нам Джун Пайка.

В первом случае красавица Вали Экспорт, которая представляла «человеческое тело как знак, как код социальной и художественной выразительности», решила провести на венских улицах экспериментальную встречу прохожих с семиотикой. Ее грудь становилась знаком экрана и была укрыта за большой картонной коробкой, которая, в свою очередь, стала моделью кинозала. Что касается проекции, то за нее отвечали встречные. Свои мечты о голливудской красотке они должны были сфокусировать на «экран» внутри коробки, луч света заменялся рукой, зрение — прикосновением. Надо видеть на записи перформанса лица ошалевших венцев, для которых наступила минута (столько было отведено на встречу с грезой каждому) материализации мечты. Что касается перформансистки, то она обыгрывала амбивалентность тела как знака и соблазна. Кроме экрана, на который проецируются мужские желания, грудь была воплощением соблазна, который нещадно эксплуатирует «фабрика грез» и который усилен недоступностью экранного образа. Соответственно, меняя местами зрение и касание, она отказывалась от визуального образа.

Поклонник Джона Кейджа и участник движения Fluxus Нам Джун Пайк предлагал иной путь — отказа от зрения не в пользу прикосновения, а в пользу внутреннего ви́дения. На выставке его инсталляция была показана в разделе «Чистое кино». В маленьком зале жужжит кинопроектор, вращаются бобины с пустой пленкой, на стене — слегка дрожащий светлый квадрат, на котором мелькают царапины, шероховатости. Единственное изображение, которое появляется на экране, — тень зрителей, проскальзывающих перед проектором. «Дзэн для фильма», таким образом, отсылка к прозрению невидимомо-

«Дзэн для фильма», Нам Джун Пайк. 1961

го, которое доступно только тем, кто отказался от соблазнов видимого мира. Нетрудно заметить, что модель кинозала в версии Нам Джун Пайка воспроизводит отчасти описанную Платоном пещеру с театром теней[1].

Впрочем, можно добавить, что с 1961 года многое изменилось, и старенький проектор напоминает не только о философической пещере, но и об исчезнувшем рае пленочного кино, которое как раз можно было потрогать (если не образ на экране, то пленку и бобины). В этом смысле инсталляция Нам Джун Пайка становится ностальгическим переживанием. Здесь только и можно пережить чувственный опыт просмотра фильма в старом кинотеатре или на домашнем показе. Опыт, совершенно непредставимый в пространстве мультиплексов. Вместо «дзэна» «чистое кино» неожиданно возвращается к опыту зрителя из прошлого и отчасти реконструкцией его.

Тем не менее очевидна разница подходов Вали Экспорт, Петера Вайбеля и американского видеохудожника. Нам Джун Пайк апеллирует к отказу от иллюзорного представления о мире в пользу «просветления», созерцания невидимого, в то время как австрийские художники — к буквальному воплощению иллюзии. В одном случае акцент делается на увеличении дистанции до мечты вплоть до бесконечности, в другом — на ее уничтожении. В одном варианте мы видим своего рода эскапизм в мир бестелесных эйдосов, в другом — выход в реальность тела и жестов. В одном случае акцент на отказе от субъективности в пользу «пустой» проекции, в другом — на неповторимом индивидуальном переживании. Поразительно другое: в обоих случаях модель кинопроекции используется как метафора невидимого мира. Двойственность этой метафоры становится, как мне кажется, ключевой для куратора Медиа Форума Ольги Шишко.

Кино: чистое и широкое

Традиции, на которые можно опереться, куратор находит, в частности, в истории художественного авангарда. В разделе «Чистое кино» представлены знаменитый фильм Anemic Cinema (1926) Марселя Дюшана, кадры которого на выставке удваивались в зеркале, установленном под углом к экрану, «Ритм 1921» дадаиста Ханса

---

[1] О связи идей Платона с кинематографом и оптическими приборами см.: Селиванов Н. Репрезентативная оптика. Умозрение. Проекция. Интерференция. // Иллюзион. От ярмарочного аттракциона к медиаинсталляции. Нижний Новгород, ГЦСИ, 2011, с. 38—53.

«Дзэн для фильма», Нам Джун Пайк. 1961

Рихтера и вдохновленный его абстрактными черно-белыми фильмами сценарий фильма Малевича. Сценарий был, разумеется, не нарративный, он представлял собой три листа со схематическими цветными рисунками. Предназначенные для Рихтера в 1930-х, листки затерялись и были найдены в 1950-х. Постановку четырехминутной анимации по инструкциям Малевича сделал Олег Пономарев. Рядом — цветовые таблицы Михаила Матюшина. «Чистое кино» очищено и от нарратива, и от фигуративного изображения. И Дюшана, и Рихтера, и Малевича кинематограф интересует как шанс продолжить аналитические штудии средств, которыми располагает художник.

Рихтер экспериментирует с абстракцией и ритмом. Малевич дарит возможность движения, кажется, не столько своему супрематическому космосу, сколько наблюдателю в нем. Дюшана, по-видимому, больше интересовали повтор и использование банального — не зря он свои «роторельефы» с кругами или каламбурами, нарисованными на картонных кругах, закреплял на вращающемся диске патефона[2]. Образ заезженной, заигранной пластинки напрашивается сам собой. Игра слов в каламбурах прямо связывается с игрой патефона, превращающего круг в бесконечную спираль. В любом случае художников меньше всего интересует «предэкранная реальность», гораздо больше — трансформации ви́дения, разъятие статичного образа.

Огрубляя, можно предположить, что этих мастеров «движущаяся картинка» интересует как еще одно средство деконструкции привычного визуального образа. Это образ, который нельзя остановить и рассмотреть в подробностях. Его неуловимость, текучесть, ускользание становятся и знаком распада статичной картинки, и моментом возникновения нового изображения. В идеале это образ, который становится невидимым.

Другая традиция связана с визуализацией невидимого, которую активно развивал кинематограф. Выставка Медиа форума напомнила два показательных, с этой точки зрения, фильма: известную картину документалиста Герца Франка «Старше на 10 минут. Сказка о добре и зле» (1978) и мультиэкранный фильм Збигнева Рыбчинского «Новая книга» (1975). Камера Герца Франка снимала лицо ребенка во время детского представления. Его переживания и есть сюжет, в котором

---

[2] См. С у з д а л е в А. Принцип анимации. Иллюзион. От ярмарочного аттракциона к медиаинсталляции. — Нижний Новгород, ГЦСИ, 2011. С. 63.

отражается «Сказка о добре и зле», разыгранная на сцене. Збигнев Рыбчинский раздвигает пределы видимого за счет увеличения точек зрения, доступных зрителю. Он нарушил привычные конвенции кино. Девять экранов фрагментируют зрение, но одновременно дают возможность наблюдать, что происходит в месте,

«Ритм 1921», Ханс Рихтер
Фото Сергея Савостьянова

которое покинул главный герой. Простой сюжет покупки книги режиссер превращает в мозаику, сборник новелл — в сложно оркестрованную композицию, в которой свою мелодию (линию событий) развивает каждая из камер, закрепленных за девятью точками (комната, кафе, автобус, угол улицы и т.д.). Зритель у него получает могущество всевидения.

Из архива и обратно

Кроме этих возможностей раздвижения границ взгляда куратор Ольга Шишко предлагает еще один — путешествие в прошлое. Во многих случаях оно совмещалось с реконструкцией с использованием архивного материала. В одном случае это письма Сальвадора Дали Луису Бунюэлю, в которых он описывает идеи тактильного кинематографа, от которого «публика будет трепетать», и делится эротическими метафорами, которые можно поставить на службу «Андалузскому псу».

В инсталляции Константина Семина этот фильм проецируется на стол, за который может сесть зритель и, надев наушники, услышать письма Дали. Проекция рисунков же художника, напротив, идет на стену. В результате фильм, утекающий буквально сквозь пальцы под чтение писем художника, выглядит потоком сознания Дали. Мимолетный рисунок, наоборот, похож на остановленный кадр фильма. В целом вся инсталляция выглядит скорее музейной презентацией архивного материала, нежели самостоятельным авторским высказыванием.

Двойственное впечатление производит и проект Елены Горбачевой «Слепые», посвященный нереализованному замыслу Сергея Эйзенштейна, возникше-

му у него в Берлине в 1926 году. Архивные материалы к антиутопии «Стеклянный дом» с комментариями Наума Клеймана сопровождаются двумя параллельными видеозаписями. В одной — монтаж кадров художественных фильмов, в другой — съемка автора инсталляции. Объединены они темой слепоты к чужим горестям,

«Письма Сальвадора Дали к Луису Бунюэлю», Константин Семин

Фото Сергея Савостьянова

скольжения взглядом — мимо сути вещей, без фокуса на проблемах. Хотя идея работы современных художников с архивами известных мастеров выглядит многообещающей, пока все же архив перевешивает. Впрочем, возможность увидеть рисунки Эйзенштейна с описанием макабрических сюжетов, которыми полна повседневность дома со стеклянными стенами, настолько интересна и редка, что за нее можно сказать отдельное спасибо Медиа форуму.

Американец Кен Джейкобс, судя по его «Дезориентированному экспрессу» (1995), относится к идее использования кино как машины времени довольно скептически. Джейкобс нашел в Библиотеке Конгресса США позитивы кинолент... на бумаге. Такие бумажные позитивы до 1912 года делались для получения авторских прав на фильм. Рулоны с водевилями, драмами, комедиями и парадными выходами сиятельных чинов хранятся в Библиотеке Конгресса. Джейкобс нашел американский вариант прибытия поезда 1906 года, где снят проезд среди гор двух вагончиков с паровозом. Камера следует за этим чудом прогресса до тех пор, пока состав не прибывает на небольшую станцию, похожую на сегодняшнюю платформу электричек. Джейкобс, предварительно пересняв фильм на пленку 35 мм, пускает фильм обратно. Поезд бодро «пятится» назад, к исходному пункту поездки. Метафора возвращения в прошлое получает буквальный пространственный смысл. Вернее, она разрушается — перемотать пленку назад не значит вернуться на то же место. Но, по крайней мере, одной иллюзии у киноэкрана не отнять — иллюзии движения в глубь гор, не так ли? Но Джейкобс и ее разбирает на части. Точнее, представляет свое ви́дение перспективы. На двух экранах, стык в стык, он пускает одновременно две проекции путешествия 1906 года: одна

прямая, другая — в обратной перемотке. В результате перед зрителем возникает пространство в духе оп-арт — оно вихрем сворачивается в воронку на стыке двух экранов, старый сюжет становится новой абстракцией, глубина — плоскостью.

Дело, похоже, не в том, что американец жаждет разрушить ностальгическое обаяние старого фильма. Он использует его так, как Крученых использовал слова для создания собственного визуального образа. А зритель может выбирать между двумя позициями как минимум. Между точкой зрения лирического наблюдателя, погружающегося в прошлое, и взглядом человека, которого интересуют оптические эффекты. Иначе говоря, Джейкобс резко акцентирует зазор между плоскостью экрана и глубиной изображения, временем прошлого и временем фильма, зрительскими ожиданиями и визуальным опытом. Как Джейкобс сказал об одном своем фильме: «Здесь вы не за кинозвездами наблюдаете. Здесь вы становитесь бесстрашными исследователями, отправляющимися в киноискусство и сталкивающимися с непредсказуемыми формами».

«Человек с киноаппаратом» в эпоху Интернета

Произведения, показанные в разделе «Интерактивный кинематограф», ближе всего к «тактильному кинематографу». Правда, сегодня он отсылает не к грезам Дали о синтезе чувств и искусств, а к компьютерным играм и тач-скринам ipad'ов и мобильных телефонов. Это в 1990-м прикосновение к экрану, например, «Персонального кинотеатра» Криса Хейлса, которое меняло ход событий на нем, выглядело чудом. Птица улетала с ветки, суровый шмель покидал цветок, одуванчик разлетался. Сам факт касания виртуального мира был для художника поэтическим жестом, который оттачивал наше умение ценить детали и чувственную красоту реального мира. Но прогресс технологий играет злую шутку с инновативным искусством. Оно имеет обыкновение устаревать гораздо быстрее не инновативного. По крайней мере, сегодня проект Хейлса выглядит антикварной компьютерной игрой, которая радует не прорывом в будущее, а ностальгическим переживанием конца прошлого века. Нельзя сказать, что это касается всех проектов, показанных на Медиа Форуме в этом разделе. «Зонд» (2008) Бориса Дебакера, который реагирует на приближение зрителя к экрану, по-прежнему выглядит воспоминанием то ли о будущем, то ли о «Солярисе». Но надолго ли?

Другая линия «прорыва» плоскости экрана связана с надеждами авангарда на искусство действия, строящее будущее, в котором художником станет каждый. Перри Бард, которая курировала видеопрограмму Occupy Wall Street, соединяет эту утопию с возможностями нынешних файлообменников. В результате получился диалог с Дзигой Вертовым длиной в пятнадцать лет, в котором участвуют в Интернете 2—3 миллиона пользователей. «Человек с киноаппаратом. Глобальный римейк» использует сюжеты, которые рифмуются с кадрами Вертова, снятые людьми в разных странах, в режиме онлайн (http://dziga.perrybard.net). Специально разработанные программы выводят на экран современные «рифмы» к физкультурникам, пионерам, танцорам фильма Вертова.

Самое любопытное, конечно, не в самих этих рифмах, а в идее бесконечного открытого фильма, в котором нет прошлого — сплошь настоящее, нет чужих — каждый welcome, и нет автора — потому что снимают все. В сущности, это попытка объять необъятное. Визуализировать связи виртуального и глобального миров через смену стоп-кадров. Целое всегда невидимо, но его фрагмент — в наличии. Остальное — дело воображения. Правда, вопрос, а существует ли это единство солидарного человечества не только в воображении, все равно остается.

ТЕКСТУРА

твори сегодня! фестиваль театра и кино о современности

Фильмы, спектакли, пьесы, сценарии о сегодняшнем дне

Эдуард Бояков, автор идеи: «Давайте любить сегодняшний день, сегодняшнее честное, бескомпромиссное искусство и тех, кто его творит».

Театр нового поколения, ведущие российские режиссеры, актуальные темы

22–29 сентября / Пермь

Кино из Дании, Германии, Франции, Великобритании, Италии, Бельгии, России

Алиса Хазанова, актриса: «Фестиваль о сегодняшнем дне - это здорово».

Ингеборга Дапкунайте, председатель Совета фестиваля, актриса: «Мы будем давать шанс молодым художникам и вдохновлять их».

Пьесы и сценарии work-in-progress

www.texturefest.ru

Премия «Имя»: Петр Зеленка (Чехия), драматург и режиссер

Павел Бардин, режиссер: «Текстура» - перспективное и живое дело».

Специальные события: проект «Театральный Альманах», кинопрограмма, дискуссии, мастер-классы, концерты

И М Е Н А

Эрнст Любич

НИНА ЦЫРКУН

Луна в шампанском

Сегодня кинематограф Эрнста Любича отнесли бы к категории артстрима. Это означает, что он занимает положение между авторским и коммерческим кинематографом, причем одинаково уважаем представителями как первого, так и второго. (Не случайно авангардист Жан-Люк Годар называет героя Жан-Поля Бельмондо в своем фильме «Женщина есть женщина» именем и фамилией двух любимых его режиссеров, всегда работавших в массовых жанрах: Альфред Любич.) Иначе можно сказать, что фильмы Любича — идеальное кино, где зрительская привлекательность сюжета и простодушная доступность повествования находятся в счастливом симбиозе с тонкой и точно осмысленной технологической проработкой и той окутывающей контур содержания невидимой, но осязаемой метафизической дымкой, которая делает вещь вневременной, магической. (Ретроспектива Любича на 34-м Московском кинофестивале так и названа: «Магия Любича».)

Восхищаясь способностью режиссера одинаково прельщать самого широкого зрителя и изощренного критика, последние назвали это свойство «прикосновением Любича». По-английски — Lubitsch Touch. Совершенно случайным образом этот лейбл оказался созвучным названию фильма Орсона Уэллса Touch of Evil — это я клоню к проблеме перевода. Фильм Уэллса переводят как «Прикосновение зла» либо «Печать зла». «Прикосновение Любича» тоже можно перевести как «Печать», то есть золотое клеймо мастера. А расшифровать то, что оно обозначает, не так просто. То есть вариантов дескрипций существует множество, во многом они сходятся, но все равно остается некий загадочный остаток, в котором-то и кроется неразрешимая тайна. Американский кинокритик Джонатан Розенбаум, например, подчеркивает «специфически восточноевропейскую» способность режиссера транслировать космополитичную европейскую изощренность американской публике. Чаще всего отмечаются европейская элегантность и захватывающий сюжет, искрометные диалоги, непривычные по характерам персонажи, визуальная изощренность, остроумие, ирония и подспудно ощущаемая за внешним блеском самых веселых сцен легкая грусть, словно предчувствие неведомой грядущей беды, — вспомним, что самые знаменитые свои фильмы Любич снял в веселую эпоху джаза, между двумя мировыми войнами и потом уже во время самой войны.

В комедии «Неприятности в раю» главный герой, делая заказ для романтического ужина, задумчиво смотрит в окно и говорит метрдотелю: «Видите луну? Вот я хочу увидеть луну в шампанском. А вас я не хочу видеть совсем». Так и в фильмах Любича: мы видим чарующую «луну в шампанском», но не замечаем, как это сделано, — сын портного, Любич идеально умел скры-

вать швы. Тем не менее за правильными, но несколько туманными описаниями «печати Любича» можно обнаружить конкретный алгоритм, позволяющий выяснить ее этимологию, совпадающую, так сказать, с онтогенезом самого кино.

К примеру, Любич щедро пользовался одним и тем же, только разнообразно примененным, приемом фокусировки на отдельной детали, восходящей к стилистике немого кино. (До переезда в Голливуд Любич снял в Германии семнадцать полнометражных и короткометражных фильмов — было на чем отшлифовать мастерство.) В фильме «Неприятности в раю» такой говорящей деталью становятся среди прочего часы, сопровождающие историю первого интимного свидания вора Гастона (Герберт Маршал) и его «жертвы» Мариет Колетт (Кей Фрэнсис). Часы на столе отмеряют минуты телефонного разговора, не показывая мужчину и женщину, договаривающихся о встрече; часы отсчитывают время действия (день, вечер, ночь), указывают на перемещение героев, наконец, иллюстрируют эпоху 30-х и даже (иронично, конечно) вписывают сюжет в вечную историю обмана, когда камера показывает виднеющуюся в окно башню с курантами, колокольным звоном отбивающими время.

«Веселая вдова»

Детали — ботинок, дамская туфелька или сумочка, трость, сигара, музыкальная мелодия (вальс в «Веселой вдове») и т.п. — служили для Любича манифестацией внутреннего состояния персонажа, выражением его чувств и даже помышлений. Один из авторов сценария «Ниночки» Билли Уайлдер вспоминал, как Эрнст спросил однажды: как, мол, ты собираешься показать, что комиссарша из Москвы, прибывшая в Париж реквизировать царские драгоценности для закупки тракторов, невольно влюбилась в классового врага? Уайлдер предъявил сорок исписанных страниц. Любич пролистал их, отложил и сказал: представь, что сначала Ниночка, проходя мимо витрины с модными шляпками в отеле «Ритц», возмущается; потом, опять проходя мимо той же витрины, задерживается перед ней. А в тот момент, когда она понимает, что влюблена, — в тот самый момент, когда обнаруживается идиотизм коммунистической идеи, — она, одна у себя в номере, вдруг вынимает прелестную шляпку и примеряет ее перед зеркалом.

Внимательная зрительница Мэри Пикфорд, по приглашению которой немецкий режиссер приехал в Голливуд, назвала Любича «режиссером дверей»[1]. Начальный эпизод «Парада любви» происходит в пространстве гостиничного номера между двух дверей, которые то и дело открываются, впуская персонажей, либо приоткрываются, когда щекотливый диалог происходит на пограничной территории, либо сотрясаются от настойчивого стука или оглушительно хлопают за спиной обманутого супруга. Чтобы избежать фривольности мужских откровений, камера отправляется за окно, снимая немой диалог, и возвращается в комнату, когда опасность миновала. При первой встрече с графом Альфредом Ренаром (Морис Шевалье) королева Луиза (Джанет Макдоналд), прочитав конфиденциальный отчет о его любовных похождениях, чтобы скрыть смущение (и несколько неуместную заинтересованность в деталях отчета), убегает в соседнюю комнату за шторами, как за театральные кулисы. Там, припудрив носик и придирчиво посмотрев на себя в зеркало, величественным шагом возвращается, чуть помедлив у шторы-занавеса, что подчеркивает общую театральность, искусственность рассказываемой истории, случившейся в вымышленной стране Сильвании. Двери, а наряду с ними лестничные проемы или окна выполняют в фильмах Любича важные драматургические функции, заставляя зрителя включать собственную фантазию, додумывать то, что происходит за закрытой дверью.

Хлопнувшая дверь могла прервать острый диалог в самый кульминационный момент, положить конец неловкой ситуации, подтолкнуть воображение зрителя, чтобы тот дорисовал себе нечто, за чем неудобно подглядывать, поставить акцент (кульминация «Парада любви» — сцена у закрытой двери, возле которой стоит плачущая Луиза, а из-за двери слышится веселый посвист Альфреда, пакующего вещи) и, конечно, обозначить финальную точку, как в «Неприятностях в раю», когда профессор преступного мира Гастон прощается с обольщенной и обворованной Колетт, окончательно закрывая за собой дверь, уже сильно примелькавшуюся зрителю.

Любич буквально реализовывал ситуацию зрителя-как-вуайера, подглядывающего за незнакомыми ему людьми, попавшими в поле его внимания в некий кусок их жизни без начала и конца. Как в рассказе Джека Лондона «Тропой ложных солнц», где индеец Ситка Чарли рассказывает о том, как однажды его наняли трое белых, чтобы сначала по реке, потом по ледяной пустыне гнаться куда-то или за кем-то, потом этого кого-то застрелить, а на все вопросы проводника отвечали: «Не твое дело». Одновременно зритель идентифицируется с кем-то из «технических» персонажей, служащих для него проводником в экранную реальность; в «Параде любви», например, слуги, исполняющие функции хора (иногда подчеркнуто выстраиваясь в линию), подсматривают за главными героями — своими хозяевами — через замочную скважину или в открытое либо даже занавешенное окно, ожидая увидеть нечто «горячее», подобно и самому зрителю, который тоже рассчитывал на нечто такое, и иной раз комментируя увиденное и строя догадки.

Еще один прием, часто использовавшийся Любичем, — удвоение, когда последующий план-эпизод повторяет первый, но с особой коннотацией. В первом своем звуковом фильме «Парад любви» он использовал вокальные вставки-комментарии; прощаясь с Парижем, граф Ренар поет хвалебную песнь городу и его субреткам («не старше сорока!»), после чего вступает собачий «ансамбль», словно пародирующий (или иллюстрирующий) серенаду Ренара. В политической сатире «Быть или не быть» вначале камера панорамирует вывески довоенной Варшавы с рифмующимися фамилиями владельцев лавочек и магазинов: Любинский, Кубинский, Ломинский, Рожанский,

---

[1] Актриса Мари Превост, снимавшаяся в фильме Любича «Три женщины» (1924), вспоминала: «Любич заставил меня войти и выйти в дверь пятнадцать или двадцать раз. Поначалу я не видела в этом никакого смысла. Потом что-то стало проясняться, но задача казалась невыносимо, невероятно трудной. Наконец я стала видеть ее так, как он задумывал… Он работает на таких тонкостях, какие мне раньше и в голову не приходили». Цит. по: T h o m p s o n Kristin. Herr Lubitsch Goes to Hollywood. German and American Film after World War I. Amsterdam University Press, Amsterdam, 2005, p. 100.

Познанский, что создает комический эффект. А потом, после бомбардировки города, та же панорама показывает разрушенные дома с обвалившимися вывесками, начиная сверху (Любинский, Кубинский, Ломинский), спускается ниже, и уже совсем на земле, у полностью разрушенного здания — Масловский; эффект уже драматический, даже трагический.

В экранном пространстве Любича нет ничего лишнего. Если до него кадр нередко бездумно захламляли случайными вещами и деталями, он освободил свою территорию, сделав ее настоящей ареной для исполнителей ролей, «поединки» которых выигрышно схватывала динамично двигавшаяся камера. Как правило, это камерная история на двух-трех-четырех главных героев, мелодраматичная, комичная, никогда не морализующая, но всегда со своим индивидуальным режиссерским взглядом.

Вот «Парад любви»; сюжетно это перевернутая шекспировская комедия «Укрощение строптивой», перелицованная в соответствии с модными веяниями века, потребовавшими переосмысления роли женщины в обществе. Ситуация доведена почти до абсурда: королева Сильвании Луиза выходит замуж за графа Ренара, которому отводится роль принца-консорта, не имеющего никакой реальной власти. Он таким образом остается мужчиной, традицион-

«Восьмая жена Синей Бороды»

но бывшим главой семьи во всех главных смыслах, только в спальне. И это положение быстро начинает его угнетать, а в результате и супруга, гордо щеголяющая в мундире главнокомандующей, понимает, что от унизительного положения мужа ей же хуже; так что все возвращается на круги своя, то есть женщина признает, что сила ее — в ее же слабости.

С 1932 года и до середины 40-х, в десятилетие золотого века эксцентричной (screwball) романтической комедии с элементами фарса, этот жанр был одним из самых популярных в Голливуде. Когда речь шла о сексуальных и психологических тонкостях в различных брачных, до- или послебрачных отношениях, Любич своевольно нарушал общепринятые моральные нормы, показывая в своих фильмах неоднозначные образы агрессивных, несентиментальных женщин, готовых открыто выражать свои сексуальные желания, как в «Восьмой жене Синей Бороды» или «Параде любви». Таким образом, он оказался в авангарде тех режиссеров, кто осмеливался бросать вызов строгим установлениям, введенным Производственным кодексом Хейса. А в результате «Серенада трех сердец» (1933) и «Веселая вдова» (1934) блюстителями кодекса и активистами католического Легиона нравственности приводились в пример как преступные аморальные творения. Любича припечатали ярлыком «режиссера, который изображает секс как фривольную игру богатых бездельников». Поводы к тому, конечно, были. В его изображении секс и вправду

изящная игра, которая никого не делает несчастным и где легко прощаются взаимные прегрешения. Но обмануть цензоров удавалось не всегда. Знаменитые опереточные персонажи «Веселой вдовы» граф Данило и Максим должны были подвергнуться «чистке»; фильму предъявили тринадцать поправок. «Серенада трех сердец», «Неприятности в раю», «Улыбающийся лейтенант», «Парад любви» и некоторые другие картины Любича запрещались к повторному прокату. И даже более поздние фильмы — «Ниночка» (1939), «Это неопределенное чувство» (1941), «Та леди в горностае» (1948), вышедшая на экран после его смерти, — претерпели множество трудностей еще на стадии утверждения.

Вообще же Любич всегда шел в ногу с развитием кинематографа; его не испугал, например, приход звука, обескураживший даже его кумира Чарли Чаплина. В отличие от Чаплина, Любич принял звуковое кино как естественный процесс. Семь из десятка фильмов, снятых им с 1929 по 1934 год, были мюзиклами. Он молниеносно сообразил, что звуковое кино, как и немое, не должно подчиняться слову. Он и в немых-то фильмах максимально избегал субтитров, а тут отличился тем, что использовал речь не только для выражения неких конкретных словесных смыслов, а ради красоты ее звучания.

«Серенада трех сердец»

Фильмы Любича разительно отличались от той массы экранизаций бродвейских мюзиклов, которые хлынули на экраны с 1929 года. Как пишет историк кино Артур Найт, «он был первым, кто озаботился органично ввести в сюжет музыкальные номера». Не будет большим преувеличением сказать, что именно с «Парада любви» Любича установился формат киномюзикла, лишенного той деревянной скованности, которая была свойственна большинству других лент в этом жанре; Любич справился с проблемой, заставив активно двигаться камеру и затем корректируя несовершенства в монтаже, которым всегда занимался сам. Руководствуясь правилом «короля играет свита», он снимает королеву Луизу и ее мужа в основном во фронтальной проекции, сидящими на диване, обратясь лицом к зрителю. Зато «дублирующая» их пара слуг (Лупино Лейн и Лиллиан Рот) — это настоящая опереточная каскадная пара с почти акробатическими номерами.

Любич, лишенный европейского высокомерия, высоко ценил американское кино, особенно фильмы Гриффита и Чаплина, и был открыт американскому влиянию, причем в первую очередь это касалось технологии съемочного процесса. К моменту его переезда в Голливуд Германия, занятая войной, как раз в этой области отставала. Во второй половине 10-х годов прошлого века американцы сделали большой рывок в подходе к освещению. В обиход вошли компактные дуговые лампы и мощные дуги, пригодные для ночных

съемок на натуре. Вместо традиционного заливающего фронтального света стали использовать направленный, в том числе контровой. Любич сам прокомментировал различия между возможностями освещения в Америке и Германии, опубликовав в 1923 году — по окончании работы над «Брачным кругом» — статью, в которой писал: «Американская техника освещения отличается от всей прочей. Она гораздо более изощренна и превосходит все, что я прежде видел. Даже не знаю, сколько у американских операторов в распоряжении осветительных приборов для всех мыслимых ситуаций. А мы-то в Берлине так гордились нашим скудным набором прожекторных ламп...»

Примерно до середины 10-х годов киностудии повсеместно располагались в застекленных помещениях, которые могли максимально щедро пропускать солнечный свет. Иногда использовалось гофрированное стекло, благодаря которому свет становился рассеянным, не бросающим резких теней. Применяли также и искусственное освещение. Но к концу 10-х американские кинокомпании начали строить так называемые «темные» студии, практически без окон, полностью перейдя на искусственный свет, более рассеянный, чем естественный. Применение сразу нескольких источников света еще более смягчало освещение, практически освобождая пространство от теней, придавало фигурам стереоскопическую объемность, а женским волосам налет ангельского ореола. В то же время мобильные источники света давали возможность манипулировать светотенью. Одна из замечательных придумок Любича — кадр в «Неприятностях в раю», где сближающиеся тени Джанет Макдоналд и Мориса Шевалье во весь рост ложатся на кровать с белоснежным поблескивающим атласным бельем. Нельзя не вспомнить в связи с этим кадр из триллера Фрица Ланга «М», в котором сначала на ночной улице появлялась тень Петера Лорре, а затем уже он сам. «М», первый звуковой фильм Ланга, вышел на экраны в 1931 году, «Неприятности...», первая немузыкальная звуковая комедия Любича, годом позже, так что, очень вероятно, это был привет коллеге и соплеменнику, одному из столпов немецкого экспрессионизма.

Комедия «Неприятности в раю» считается воплощением всего, что ассоциируется с понятием «прикосновение Любича». Она была поставлена в 1932 году. И здесь режиссер новаторски использовал комические возможности звуковой дорожки: вспомним, к примеру, как венецианский мусорщик напевает оперную арию, словно пародируя гондольеров, этих истинных хозяев города, и заодно знаменитых итальянских певцов бельканто. Причем поет он хорошо поставленным тенором. Любич был человек музыкальный, в детстве учился играть на виолончели, играл на рояле. Биограф Любича Скотт Эйман рассказывает в своей книге «Эрнст Любич. Смех в раю», что еще в детстве он ходил слушать духовой оркестр в берлинском парке и, прячась в тени, самодельной дирижерской палочкой подражал движениям дирижера. Эту привычку он сохранил и уже будучи голливудским режиссером с мировой славой. Можно сказать, она составила одну их характерных черт его стиля: фильм, как большой оркестр, «дирижируется» его рукой таким образом, что люди и предметы здесь хорошо знают свои партии и умеют играть слаженно, без зазоров и бессмысленных непредусмотренных пауз.

Признанный мастер — если не сказать гений — комедий, Любич сегодня особенно известен и ценим как автор двух фильмов в жанре политической сатиры — «Ниночка» и «Быть или не быть».

В 1935 году молодожены Эрнст и Вивиан прибыли в Москву, заканчивая свой медовый месяц, как говорил Любич, с «чисто частным визитом». Отец Вивиан был швед, а мать — русская, и дочь мечтала увидеть родину матери. А Эрнст хотел встретиться со старым другом, которого знавал еще по театру Рейнхардта, — Густавом фон Ванферхаймом. Ну и не следует забывать, что и у Любича российские корни; его отец прибыл в Германию из России и даже не выучил немецкий язык, а потому не получил немецкое гражданство, что оказалось полезным: его сыновья не были призваны на фронт первой мировой.

Жена Густава, которая оказалась пламенной коммунисткой, пыталась убедить гостей в преимуществах социалистической системы. Гость слушал ее очень внимательно, ни разу не перебил, но, уходя, взял друга за локоть и прошептал: «Скажи честно, Густав, ты правда здесь счастлив?» Несмотря на положительный ответ, романтические иллюзии Любича насчет строительства светлого будущего — если таковые были — бесследно рассеялись. Зато знаменательная встреча подсказала ему идею «Ниночки» — фильма о том, как если бы товарищ Ванферхайм попала в капиталистический рай, «держащийся на одних долларах». Неудивительно, что этот фильм был запрещен в Советском Союзе и странах соцлагеря. (Кстати, много лет спустя Арнольд Шварценеггер, готовясь изображать русского милиционера Ивана Данко в «Красной жаре», ориентировался именно на любичевскую Ниночку.)

Надо сказать, что в 1939 году, когда снималась и выпускалась на экран эта картина, открыто критиковать Советский Союз и коммунизм было не в чести; левые интеллектуалы пребывали под очарованием антикапиталистической идеологии. Поэтому в маркетинге дистрибьюторы сконцентрировались на комической стороне. «Гарбо смеется!» — этот знаменитый слоган обеспечил успех рекламной кампании. Еще раньше комический дар Любич усмотрел у другой дивы — Марлен Дитрих, с которой снимал «Ангела» (1937), сильно пострадавшего от цензуры; так, например, парижский бордель в результате требуемых переделок превратился, по какой-то дьявольской иронии, в салон русской великой княгини. (Можно еще в связи с этим вспомнить, что героиня «Ангела» Мария Баркер (Дитрих), приехав навестить подругу в Париж, записывается в отеле под фамилией Браун — той самой, под которой Гарбо путешествовала, чтобы соблюсти анонимность. Очередная шутка Любича?)

Итак, именно благодаря Любичу легендарная шведская звезда совершила рискованный бросок на непривычную для нее территорию политической сатиры и вообще комического. Это было непросто. Например, Гарбо смущала задача изображать в ключевой сцене подвыпившую женщину. Кроме того, она категорически отказывалась произносить фразу в эпизоде поездки в парижском метро. Русская комиссарша, заметив, что богатые пассажиры едут в мягком вагоне, а публика победнее — в жестком, должна была возмущенно заявить: «Мы, коммунисты, перевернем все вверх дном!» По-английски в этой фразе была игра слов, основанная на двойном значении слова «дно» (bottom), которое значит еще и «задница» — а сказать такое с экрана было совершенно несовместимо с имиджем недосягаемой Греты Гарбо. И на этот раз режиссер уступил.

Этот фильм занимает особое место в фильмографии Любича, потому что в разные эпохи поворачивается к зрителю разными своими гранями. Сегодня, когда противостояние коммунизма и капитализма ушло в прошлое, он читается как потребность людей утвердить себя вне каких бы то ни было идеологических шор. И не только любовь, но и смех — универсальный инструмент, объединяющий людей самых разных убеждений.

В 1941 году Любич поставил еще более дерзкий политический фарс про труппу польских актеров, изображающих нацистов в комедии «Быть или не быть». В 1940-м американская публика пережила шок, когда Чарли Чаплин в своем первом звуковом фильме «Диктатор» высмеял Адольфа Гитлера. Дело в том, что, хотя война в Европе была уже в разгаре, США в войну не вступали; налет на Пёрл-Харбор был еще впереди. Поэтому эскапада Чаплина вызвала всеобщее недоумение. В ответ на эту реакцию Чаплин сказал, что будь Гитлер осмеян еще в начале своей карьеры, он теперь не представлял бы такой угрозы всему миру. А вскоре и Любич последовал его примеру.

Действие фильма разворачивается в Польше во время немецкой оккупации. События фокусируются на сюжете любовного треугольника, как в обычной романтической комедии. И это еще не всё. Начать с того, что Любич назначил на главную роль Кэрол Ломбард, звезду комедии, партнерами которой прежде были такие суперзвезды, как Джон Бэрримор, Кэри Грант, Роберт

Монтгомери, Кларк Гейбл, Фредрик Марч. А на этот раз ей предстояло играть с Джеком Бенни, которого знали только как радиокомика, не имевшего опыта работы в кино. Играть он должен был главную мужскую роль — знаменитого театрального актера Йозефа Туры. Это обстоятельство вместе с антинемецким посылом не нравилось продюсерам, и возникли трудности с финансированием картины. Были и другие зловещие предзнаменования. Во время съемок эпизода с вступлением штурмовиков на улицы Варшавы женщина из толпы зевак, только что бежавшая из Польши, от ужаса упала замертво. Композитор Миклош Роша, которому поручили писать партитуру к фильму, не согласившись с сатирическими обертонами сценария, отказался участвовать в нем. Но самое страшное случилось за месяц до премьеры. Отправившаяся куда-то в глубинку в очередной раз распространять облигации военного займа Кэрол Ломбард разбилась в авиакатастрофе. Ее гибель потребовала перемонтажа одного из эпизодов, в котором она произносит слова: «Ну что может случиться с самолетом?» Теперь они звучали крайне неуместно.

Вышедший наконец на экраны фильм получил убийственную прессу. Как этот тип, который снимает сомнительные истории из будуара, осмелился взяться за такую серьезную тему! И как можно привязывать такой невероятный сюжет к одной из величайших трагедий нашего времени?

Когда картина вышла в прокат, Любич ответил своим оппонентам на страницах газеты The New York Times: «Я признаю, что пошел поперек привычных схем в описании ужасов, творимых нацистами. В моем фильме нет кадров, изображающих пыточные камеры, здесь никого не мучают, и вы не увидите лиц нацистов, сладострастно терзающих свои жертвы. Мои нацисты другие; они уже прошли через все это. Зверства, насилие, пытки стали для них рутиной. Они говорят об этом так же бесстрастно, как коммивояжер — про удачную продажу дамской сумочки. Самый их юмор построен на опыте концлагерей, на страданиях невинных жертв».

Чаплин высмеял диктатора, продемонстрировал всю абсурдность нацистской политики, показав в качестве его двойника еврея-парикмахера, то есть объекта его оголтелой ненависти и презрения. Любич сделал другое — он снимал панический страх перед страшной машиной нацизма, он показал, что нацистов не следует бояться, и сделал это в свойственной ему легкой, забавной манере. В одном из эпизодов, где актер, загримированный под Гитлера, выходит на улицу и люди замирают в ужасе, к нему подходит девочка и спокойно говорит: «Пан Броньский, дайте автограф!» Любич уничтожил Гитлера с помощью театрализации, убеждая народ в том, что под маской всесильного злодея, самоназванного сверхчеловека скрывается притворщик и обманщик, разоблачить которого может обычный ребенок. (Возможно, здесь процитирован эпизод из хоррора хорошо знакомых Любичу Карла Бёзе и Пауля Вегенера «Голем: как он пришел в мир» (1920), когда вся еврейская община во главе с раввином не может справиться с творящим злодеяния глиняным монстром, а маленькая девочка срывает с его груди волшебный талисман — и страшный великан рассыпается.)

Возвращаясь к магической тайне «прикосновения Любича», можно добавить еще одно важное свойство. Кто-то из исследователей его творчества заметил, что Любич строил повествование по принципу Вальтера Беньямина, видевшего искусство рассказывать истории по меньшей мере наполовину в том, чтобы ничего не объяснять. На мой взгляд, это суждение спорное; я бы сказала, что Любич, никого сам не осуждая и тем более не прославляя, просто отдает все на суд зрителя. Пусть зритель сам толкует увиденное на экране как ему заблагорассудится; именно благодаря этому нарратив приобретает многомерность, искушающую зрителя — заподозрившего, что не все он понял, не во всем разобрался, — пересматривать фильмы Любича вновь и вновь.

ЛИДИЯ КУЗЬМИНА

Пропуск на одно лицо

Эктор Бабенко

Аргентинец по рождению, Эктор Бабенко в молодости несколько лет путешествовал по Европе, а вернувшись в Латинскую Америку (в конце 60-х), решил осесть в Бразилии. «Я был очарован Бразилией. Нигде не встречал столь расслабленного, неформального образа жизни, — говорил он впоследствии. — И вместе с тем я нигде не видел такой социальной несправедливости».

Захваченный парадоксом и, разумеется, сочувствуя всем неимущим и неблагополучным, он с ходу снял «Лусио Флавио, пассажир в агонии» (1977) — документально воссозданную историю грабителя, портрет криминального социума, а затем свой самый нашумевший фильм «Пишоте: закон самого слабого» (1981) — о жизни детей в бедных пригородах Сан-Паулу. Не меньший зрительский успех и общественный резонанс имел и фильм «Карандиру» (2003) — хроника будней самой большой тюрьмы Бразилии. Эти картины и создали репутацию режиссера, который считается представителем «постновой волны» в стране, рисующим положение социальных низов без прикрас и создающим картины «непереносимой жестокости». Однако к такому определению лучше относиться осторожно: это несправедливо выделяет одни и оставляет в стороне другие, быть может, лучшие фильмы.

Послужной список режиссера (всего десять фильмов за сорок лет) включает разные картины: камерные и эпические, посвященные современности или истории. Во всех есть какой-то обновленческий запал: автор принадлежит к поколению хиппи, которые, помимо мистической силы ЛСД, верили еще в социальную справедливость и революцию, пусть и мирную. Но даже в те чудесные времена к социальным оптимистам Бабенко относился только в том смысле, что верил в действенную силу кино. Верит и сейчас, хотя единомышленники напоминают ему, скорее, разрозненную кучку безумцев, которые думают, что искусство может что-то изменить. И ему не все равно, как живут люди в фавелах, районах бедноты в Бразилии. Вместе с тем режиссер никогда не возлагал надежды (и открыто об этом заявлял) на те рецепты, которые предлагали лидеры каких бы то ни было политических течений. «Решение всегда индивидуально, — говорил он. — Не существует верного рецепта для одного, двух, трех людей. Решение — пропуск на одно лицо». И если он считал, что кино должно быть направлено *против* чего-то, то против общества стандартизации, навязывающего общие решения. Если — из сочувствия к людям — он и обращался к бедственному положению масс, то отображал не только это; его интересовали в первую очередь «иные» люди, те, кто живет

по другим правилам, у кого другая мораль и своя обыденность. Названные фильмы — это в основном портрет «другого» в его социальной целостности. Он явно сложнее дихотомии «несчастные неимущие — несправедливый истеблишмент» и вызывает весьма противоречивые эмоции. Что, кстати, всегда было причиной настороженного отношения к нему левых.

Его герой — маргинал в прямом или переносном смысле слова: человек, который отличен от общества, будь то юный обитатель фавел («Пишоте...») или заключенный-гомосексуалист («Поцелуй женщины-паука», 1985). Он даже может быть переводчиком из Буэнос-Айреса («Прошлое», 2007), который вполне гармонично живет в обществе стандартизации, но это лишь иллюзия — его жизнь тоже подчинена внутренним импульсам. Тема картин режиссера — даже таких мощных, как «Пишоте...», — при ближайшем рассмотрении всегда интимна и камерна и происходит из убеждения, что «взаимоотношения между двумя людьми или тремя, пятью важнее, чем общество». Выхватывая из окружающей жизни (и какой-либо социальной среды) характер, два, три, он внимательно смотрит за тем, как эти люди инстинктивно строят отношения, реализуют свои представления о любви, о морали, как возникают привязанности и утраты. Снимая поверхностные слои, он обращается к внутреннему миру, раскрывая универсальные переживания, страхи и надежды. По своей тематике, настроению и сути это экзистенциальные драмы. На этом же кирпичике интимного переживания построен и портрет социума, так или иначе возникающий в картинах классика «постновой волны».

«Может, я просто путешественник? Вот и всё»

Так говорил один из его героев, бродяга в исполнении Тома Уэйтса из фильма «Чертополох» (1987). В персонажах режиссера есть особая неприкаянность, как в его собственной биографии нет прочных корней.

Родители его — о чем напоминает фамилия — были выходцами из царской России; о своем доэмигрантском прошлом, по свидетельству сына, они вспоминать не любили. Он родился и вырос в Буэнос-Айресе — городе, приютившем огромное количество европейских эмигрантов, прочно связанном с европейской культурой. Приобщением к европейским духовным ценностям было и его длительное путешествие на континент. Самой комфортной страной для жизни ему, однако, показалась Бразилия, и он живет в Сан-Паулу вот уже более сорока лет. Вряд ли он в точности может сказать, считает ли эту страну родиной. Во всяком случае, свой последний фильм он снимал в Аргентине: «Говорят, что самые важные знания о жизни мы получаем до двенадца-

«Чертополох»

ти лет... Я люблю Бразилию, но не могу забыть об аргентинском прошлом». Наверное, как и об общекультурных корнях, которые следует искать где-то между Одессой, Мадридом, Римом, Рио...

Герой последнего на сегодняшний день фильма, по словам режиссера, — это его альтер эго: человек слабый, отчасти игрушка в руках женщин, противоположность мачо. Между тем обстоятельства жизни режиссера говорят о человеке далеко не слабовольном. Он предстает юношей, действительно несколько отличным от обычных подростков: «когда все отправлялись играть в футбол, я шел смотреть фильм Бергмана», — вспоминает он. По собственным словам, он много читал. «В четырнадцать думал, как тридцатилетний, в восемнадцать выглядел на сорок. Я все знал, но ничего не пережил». Видимо, материального достатка в семье не было; так что когда он решил отправиться в путешествие за жизненным опытом, то сделал это налегке, без денег. Скитаясь по Европе, Бабенко вел жизнь в духе хиппи. «Я интересовался Керуаком и Ферлингетти, читал Роберта Музиля и Жана Жене. Я уехал из дома для этого — чтобы увидеть мир, чтобы жить, встречаться с людьми, изменить себя. Это было нечто вроде священной миссии. Бывали дни, когда я был уверен, что я сумасшедший, в прямом смысле слова».

В конце 60-х Бабенко вернулся в Латинскую Америку, точнее — в Бразилию. Список его занятий в первое время — самый экзотический: фотограф в ночном клубе, официант, бродячий продавец Библии. И уже тогда он мечтал делать кино. Надо сказать, что специального образования он не получил. Все университеты заключались в зрительском опыте, работе в театре актером еще в Буэнос-Айресе и наблюдениях, которые он получил на съемочной площадке у мастеров спагетти-вестерна, включая Корбуччи (конечно, еще в Италии). В конце концов средства на первый художественный (до него был документальный дебют) фильм «Король ночи» (1975) помогли собрать жена и друзья. Это была история мужчины, который, подводя итоги в старости, понимает, что его единственной подлинной привязанностью была проститутка. Роль этой женщины сыграла бразильская актриса Марилия Пера. У режиссера есть особая привязанность к таким беззащитным маргиналам: героями его картин часто становятся проститутки, гомосексуалисты. Какую-то роль в понимании таких характеров, в уважении к бедности и тотальной неприкаянности сыграл его личный опыт. «Я с ними, — говорит режиссер о таких героях. — Я тоже аутсайдер. Чувство невинности, которое вы видите в Пишоте, и в проститутке, и в моем первом фильме «Король ночи», — это моя «торговая марка».

Печальные окраины

Начав свое исследование социальных контрастов, Бабенко обратился к миру гангстеров — столь же реалистичному, сколь и мифологизированному. Массовая бедность — это реальность Бразилии, почва для криминализации страны, и разбирать, кто прав, кто виноват, в полубандитской среде можно с тем же успехом, что ориентироваться в мире итальянской мафии. Не лучшие полицейские (типичный персонаж — коррумпированный служитель закона), не самые пропащие бандиты... очень понятный и даже знакомый по гангстерским фильмам расклад. Характерен он и для «Лусио Флавио, пассажир в агонии». Местный штрих — деятельность «эскадронов смерти», неформальных организаций бывших полицейских, отстреливающих бандитов. Бабенко — первый, кто затронул эту тему. Основой сюжета стала реальная история: грабитель банков Лусио Флавио решил рассказать о связях с коррумпированными полицейскими и свидетельствовать о действиях «эскадронов смерти» — впоследствии он был убит в тюремной камере. Его роль сыграл известный бразильский актер Реджиналду Фариа, который показал своего героя человеком неоднозначным и уж точно не закоренелым преступником.

За его природной витальностью и обаянием читаются чувство вины и понимание обреченности («Я уже мертв, это только вопрос времени»).

«Пишоте...» задумывался как документальное кино о жизни криминализированных подростков в беднейших пригородах Сан-Паулу. Несовершеннолетние не подпадали под действие закона, и многие к восемнадцати годам становились прожженными преступниками, к двадцати пяти выживали те, кому повезло.

Режиссер ходил в исправительные учреждения для несовершеннолетних, брал интервью (он успел снять довольно много — 200 часов) и записывал истории, однако начальство вскоре пресекло действия съемочной группы. Тогда он снял художественный фильм по собственному сценарию (книга в титрах в качестве литературного источника названа из предосторожности, это фикция, позволявшая объясняться с полицией во время съемок). Все юные актеры — обитатели фавел, в том числе исполнитель роли Пишоте тринадцатилетний Фернандо Рамос да Сильва.

История подростка типична для бедняка. Без дела болтаясь на улице, Пишоте попадает в колонию для несовершеннолетних. Жуть этого учреждения показана в ритме обычных будней: драки, демонстрация силы, деловитое сексуальное насилие — все представлено. Вторая часть картины: побег и жизнь на улице вместе с друзьями из колонии. Пишоте уже приходится убивать. В финале фильма он, самый младший, остается один, друзья разбрелись или погибли, и он, вероятно, открывает новую, взрослую страницу своей жизни.

Контакт с непрофессиональными актерами был изматывающим трудом, который порой доводил режиссера до бешенства. Но вместе с тем работа с детьми привнесла в фильм необходимую подлинность. Многое подсказали ему сами актеры. Один из известных эпизодов: Пишоте, сидя на кровати, наблюдает, как его друг Дито занимается любовью с проституткой. Первоначально режиссер целомудренно предусмотрел, что Пишоте будет в другой комнате, однако актер не понял хода мыслей «белого человека»: «Эктор, почему, когда я и мои друзья смотрим ТВ, мы в одной постели, а когда мой друг занимается любовью с ней, мы не в одной постели?» Режиссер оставил эпизод в редакции актера: что ж, Фернандо живет в одной комнате с восемью братьями и сестрами и с родителями, у него другие представления о сексе и морали, не хуже и не лучше — просто другие. Многие эпизоды выглядели бы недопустимо жестоко и аморально, если бы не были глубоко оправданы психологией и этикой незнакомого социума.

Мысль о том, что крайняя бедность в принципе делает неизбежной жизнь на грани крайней жестокости, доказательства не требует — в этом, по-видимому, наблюдается полное общественное согласие. Бабенко не тратил время на то, чтобы констатировать факт, он стремился рассмотреть, как формируется в такой среде характер. Вот Пишоте пырнул ножом в драке обманувшую их покупательницу наркотиков, в страхе, защищаясь, — это детская реакция. Что потом происходит в его голове? Как в его представления о жизни входит этот поступок, что происходит в эти длинные-длинные обыкновенные дни, пока однажды ситуация не разряжается приступом рвоты? Быть может, прочитать как открытую книгу душу этого подростка режиссер не сумел, но он внятно рассказал историю о том, как буднично и естественно Пишоте стал преступником.

Вместе с тем «Пишоте...» шире социального контекста и даже сложной темы сосуществования и приятия культур. Дело не только в том, что обитатели фавел интересуют Бабенко как другие, нестандартные люди: будучи хорошим наблюдателем, он реалистично описал социум и не испытывает к нему большой приязни. Превалирующее чувство, скорее, печаль: для него герои, по собственным словам, брошенные дети, и чувство сожаления гуманистического толка витает над картиной. «Не только дети покинуты на свете, — говорил режиссер в связи с фильмом. — Мы все брошены. Я — сегодня, вчера. Это

эмоциональное состояние. Если вы уверены в том, что происходит в вашей жизни, вы умерли. Вы не живы». В конце фильма Пишоте, положив за пояс пистолет (этот штрих режиссеру тоже подсказал актер), шагает по путям железнодорожного полотна, балансируя на рельсах. В фигурке обострены детские черты; сцена сделана с обилием воздуха и вписана в пустынную картину городской окраины — символа разъединенности городских обитателей. Поэтичная метафора одиночества возникает на прощание, и авторская грусть, понимание и сочувствие обращены ко всем тем, кто — в соответствии с его обращенной в глубь души системой координат — не умерли, а живы.

Фрэнк Фелан и другие бомжи

В продолжение темы сосуществования культур возникла идея экранизировать роман Петера Маттисена «Игры в полях господних» о взаимоотношениях белых и индейцев. Бабенко удалось осуществить замысел десятилетие спустя, в США. В саге о соседстве небольшого белого поселения с воинственным индейским племенем на фоне тропиков Амазонии чувствуется недостаток тщательного понимания реальности, которым захватывал «Пишоте...». Картина получилась скучноватой. Более интересными в его исполнении были не эпические, а камерные фильмы.

«Поцелуй женщины-паука»

«Поцелуй женщины-паука» — экранизация одноименного романа Мануэля Пуига. Гомосексуалиста Луиса Молину (Уильям Хёрт), отбывающего срок за связь с несовершеннолетним, сажают в камеру к политическому заключенному Валентину (Рауль Хулиа): ему обещано освобождение за информацию о революционных группах, полученную от сокамерника. Однако два аутсайдера сближаются, становятся друзьями и любовниками.

Эстетически картина сделана иначе, чем предыдущие: в пространство фильма не проникает шум улиц. Камера сосредоточена на лицах: это психологическая драма с малым количеством персонажей и обилием диалогов. Кокетливый Молина развлекает скучного фанатика, пересказывая любимые фильмы. В диалоги — ироничные, или страстные, бытовые — вторгается ретрофильм, сплошь состоящий из кричащих мелодраматических клише (Молина сентиментален), затем вновь возвращается беседа.

Голливудское ретро — трейдмарка Пуига, экстравагантного представителя поп-арта. Он создает свои произведения-коллажи, используя клише кино, литературы, рекламы; за их завесой иносказательно читается судьба гея, для которого роман и любовь интересней политики. Кстати, «Поцелуй...» написан во время аргентинской диктатуры, в середине 70-х, в эмиграции в Мексике; эта «запрещенная любовь в квадрате» («кино в кино» о романе участницы Сопротивления и «врага нашей Франции», немецкого офицера, и взаимный интерес революционного фанатика и гомосексуалиста) — демонстрация его единственного политического лозунга. Возможно, канва коллажа, голливудские ретроспекции, экстравагантная политическая подоплека и создают какой-то ритм и своеобразие картины, однако по жанру она тяготеет к традиционной психологической драме о том, «как рождается взаимопонимание между двумя столь разными людьми, как оно их меняет».

Образ женщины-паука возникает в очередном крикливо-красочном рассказе Молины; она страдает от того, что опутана паутиной, «которая растет

прямо из ее тела». Метафора прозрачна: путы мешают быть собой, для режиссера это прежде всего паутина условностей и стереотипных убеждений. Общение с Молиной заставляет Валентина понять, что в его жизни, посвященной «благородному делу», есть вещи нелогичные и необъяснимые, любовь к «буржуазке», например, чье имя он повторяет в бреду. Молина так глубоко сыгран Уильямом Хёртом, что полнота этого характера становится аргументом в защиту гуманистических убеждений. Герой предстает человеком не только чувствительным, но и мудрым, цельным, сильным. Когда в ответ на горячую политическую речь Валентина он задумчиво на него смотрит и говорит: «О, кто из нас живет в мире фантазий», — кажется, что его герою дано не только наивно верить в чувства, но и понимать, о чем печалиться даже после идеальной революции. Или особенно после нее.

Картину ожидал триумф в Канне (номинация на «Золотую пальмовую ветвь», Уильям Хёрт получил приз за лучшую роль), затем она появилась на «Оскаре» в массе номинаций и побывала на многих фестивалях. Автору она принесла известность за пределами Латинской Америки.

Фактически с «Поцелуя...» начался условно «американский» период работы режиссера: в создании участвовали американские продюсеры, американские актеры, был расчет на международную аудиторию. Помимо уже упоминавшегося фильма о непокоренных индейцах режиссер снял в США «Чертополох» (1987, по роману Уильяма Кеннеди). В антураже аккуратных городских пейзажей подана история Фрэнка (Джек Николсон), некогда рабочего на местном предприятии, а ныне алкоголика без определенного места жительства. Не Депрессия (действие происходит в Олбани в 30-е годы) выгнала его на улицу, единственная причина, по которой он здесь, — его больная совесть. Много лет назад он уронил младенца-сына, ребенок умер, и Фрэнк — странный парень — ушел из дома. Некие внутренние причины вынудили к существованию «на дне» и других, не менее живописных персонажей: бывшую певичку Хелен (Мерил Стрип), бродягу по призванию Руди (Том Уэйтс). Центральный момент картины, когда Фрэнк все же вернулся домой, где его любят и не забыли, но так и не смог там остаться, читается метафорически. «Для меня это история поиска гармонии с прошлым, — говорит режиссер о фильме. — История о смелости взглянуть в глаза своему прошлому, вернуться и взглянуть...» С прошлым у всех в этой истории непорядок, а еще больше — с тем благополучным миром, который переживает Депрессию без особых потерь. Бывают такие люди, которым нигде не найти покоя, не избавиться от чувства вины и не жить никогда в большом красивом доме. Рассказывая свою историю о бомжах города Олбани, он, в общем-то, хочет высказаться на тему совести, стремится донести свое понимание невинности неимущих.

Встреча с прошлым

Снимая «американские» фильмы, режиссер переживал драматически сложный период своей жизни. В начале 80-х (после съемок «Поцелуя...») у Бабенко диагностировали рак лимфатической системы, «Игры в полях...» он снимал, сидя в инвалидном кресле. На борьбу с болезнью ушло пятнадцать лет, потребовалась операция по пересадке костного мозга — он выжил. Во второй половине 90-х смог вернуться к работе.

Две картины из трех, которые он сделал в последний период, носят автобиографический характер, окрашены личными и ностальгическими чувствами — и в свете вышеприведенных обстоятельств это понятно. Любопытно, однако, что самым знаменитым из этих новых фильмов стал «Карандиру», вновь затрагивающий социальную тематику. Между тем картина эта — во многом просто дань обстоятельствам.

Книгу о бразильской тюрьме, ставшую бестселлером и послужившую основой для экранизации, написал друг Бабенко и его врач Драузио Варелла.

С конца 80-х Варелла регулярно посещал Карандиру в качестве добровольца, обучающего профилактике СПИДа. Для заключенных он стал в какой-то мере исповедником, доброжелательным слушателем их жизненных во всех смыслах историй.

Именно Бабенко посоветовал доктору записывать рассказы, однако сам не спешил стать автором экранизации. Режиссер полагал, что социальные темы он исчерпал в молодости. И хотя строгости документа в рассказах было немного — монологи заключенных были просто тюремным фольклором, — он не хотел этого касаться. В конце концов, Бабенко смог оттолкнуться именно от «сказочности» повествования, полагая, что заключенные «перепридумывают свою жизнь, чтобы получить для себя прощение. Они в нем нуждаются». Это дало автору возможность посмотреть на героев с привычной для него позиции и снять историю как вариацию на близкую ему тему: сочувствие маргиналам.

Два других фильма далеки от криминального социума, это личные истории из жизни аргентинского интеллигента. «Озаренное сердце» (1996) — проникнутая ностальгией картина о человеке, который возвращается в город своей юности и вспоминает давнюю любовь. Действие последнего фильма, «Прошлое», также происходит в Аргентине.

Литературная основа фильма — роман аргентинского современного классика Алана Паулса. Это история взаимоотношений бывших супругов — Софии (Аналья Коучейро) и Римини (Гаэль Гарсиа Берналь). Они прожили вместе двенадцать лет, влюбившись друг в друга в ранней юности, но затем отношения завяли. Как выяснилось, для Римини, но не для Софии. Одержимость бывшей жены не поддается контролю; как стихия, она разрушает жизнь Римини. София принуждает его к сочувствию, пишет письма, ищет встреч. Римини, человек интеллигентный и сложный, пытается обращаться с ней деликатно, но реагирует на агрессию иррационально: он болеет, страдает от провалов в памяти, теряет работу, новую семью (где у него уже родился сын). Истеричная София неадекватна, но хитрости ее дьявольски логичны. Абсолютно бессильным чувствует себя Римини, когда у него в судебном порядке отбирают ребенка (София выдумала историю о том, что он с ней переспал в присутствии сына). В итоге за обессилевшим Римини вновь присматривает София. Неуверенной рукой он выводит на старых фотографиях имена людей, дорогих ему, — сына, например, — чтобы они не стерлись из его сознания навсегда, и сами отношения, связывавшие его с кем бы то ни было, уже кажутся призрачными. Когда он открывает дверь их с Софией дома — уйти навсегда? просто отправиться по привычным делам? — и само его прошлое, и вся его жизнь кажутся зыбкими, нереальными.

По поводу фильма существует длинный список предположений, о чем он. Это, конечно, история об аутсайдере, но есть и другое. Сам режиссер предложил немало идей для прочтений. Скажем, можно смотреть на «Прошлое» как на историю о слабом мужчине, который становится жертвой ревности, предательства, мести. И в этом смысле он является «элегантной ревизией латиноамериканской мелодрамы как повествовательного жанра». О женской эмансипации, которая удвоила женское коварство, нарушив природное равновесие. О декадансе современной культуры, и об этом все расскажет Буэнос-Айрес, или, скорее, просто Город как среда обитания, его печальная красота, облупившиеся стены, балконы с решеткой, стулья на набережной. И о границах того, «что человек способен пережить, оставаясь собой».

Последнее режиссер говорил о Фрэнке, герое «Чертополоха», персонаже, который долго-долго не мог вернуться домой. Режиссеру тоже понадобилось много лет, чтобы оглянуться на личный опыт, посмотреть не на маргиналов окраин, а на свой круг, свой социум. И на свое прошлое. Наверное, он еще не смог рассмотреть «картинку» в деталях. Но вот таким мы застали режиссера на том отрезке пути, который пройден. На «кончике пера» — эскизный фильм, неразборчивый и сложный. По-видимому, слишком личный для того, чтобы так уж понятно все объяснить.

АНТОН ДОЛИН

Нолан и Бэтмен. Иллюзионисты

Кристофер Нолан

Кристофер Нолан снимает фильмы про супергероев и фокусников. Супергероем его, при всей популярности, никак не назовешь. А вот фокусником — пожалуй. Англичанин, адепт независимого кино, чья карьера началась с победы на самом некоммерческом из фестивалей — Роттердамском, снимающий тяжеловесные «минорные» саги, и вместе с тем один из самых коммерчески успешных режиссеров Голливуда. Этот парадокс восхищает одних и бесит других, для которых Нолан — жулик, наперсточник. Что ж, и наперсточник по сути — иллюзионист, специализирующийся на отъеме денег у населения. Слом стереотипа налицо: предстать не волшебником, как многие другие про-

изводители блокбастеров, а мастером трюка, продемонстрировав при этом механизм его изготовления, — стратегия не самая привычная.

Проследим за ней, позаимствовав структуру фокуса из «Престижа» — одной из важных нолановских картин.

1. Наживка. Маски

В полнометражном дебюте Нолана, снятом за 6000 долларов триллере «Преследование», есть знаменательный момент. Главный герой приводит вора в свою квартиру, выдавая ее за чужую, и просит по хранящимся там вещам описать владельца. Когда за ними захлопывается дверь, на ней отчетливо виден значок Бэтмена — силуэт летучей мыши. Нолан с детства одержим этим персонажем, а его сотрудничество с корпорацией Warner Brothers, искавшей к началу 2000-х режиссера для перезапуска франшизы о Бэтмене, не случайность и не компромисс с голливудским молохом, а осуществление давней мечты.

В сегодняшнем комикс-буме никого не удивляет то, что «Бэтмен. Начало» в 2005-м стал самой кассовой картиной о Человеке — летучей мыши со времен первого фильма Тима Бёртона, однако мало что предвещало успех. Нолан никогда не имел дело с развлекательной машинерией, не пробовал на зуб подобные бюджеты, да и Бэтмен после того, как его плащ примерил Джордж Клуни, казался безнадежно устаревшим. Оставалось одно: рассказать историю с чистого листа.

В фильме Нолана, как и в комиксе Фрэнка Миллера, Уэйн-младший возвращается в Готэм после многолетнего отсутствия. Он полон решимости сразиться с преступным миром и одержать верх в неравной борьбе, отомстив за гибель родителей. Одновременно на работу в полицию Готэма поступает Джеймс Гордон, которому суждено оказаться единственным честным правоохранителем мегаполиса. В обоих случаях Уэйн постепенно приходит к выводу о необходимости костюма, который бы хранил его инкогнито и наводил ужас на бандитов, в обоих случаях власти начинают охоту на мстителя-анонима, который постепенно превращается в народного любимца. А потом Гордон заключает с ним союз, устанавливая на крыше «бэтмен-сигнал» — прожектор, посылающий тень летучей мыши прямиком в небеса. Последний аккорд и комикса, и фильма — появление на горизонте будущего оппонента Бэтмена — Джокера.

Есть и принципиальные отличия. «Год первый» Миллера по результатам ряда опросов признан лучшим комиксом о Темном рыцаре: главная тому причина — убедительные психологические мотивировки, правдивые характеры, увлекательный криминальный сюжет. Там нет ни Бэтмена, ни Женщины-кошки — только Брюс Уэйн и Селина Кайл. Не персонажи комикса, а люди, очень похожие на живых. «Бэтмен. Начало» Нолана решен в ином ключе. Да, в начале картины мы встречаемся с молодым Уэйном, знакомимся с его предысторией и мотивами, однако маска и костюм Бэтмена вскоре превращаются из служебного атрибута в идейный центр повествования.

Это фильм не о переодевании, а о перевоплощении в сверхъестественное существо. Недаром в комиксе приземленный Гордон — второй главный герой, а в фильме — лишь ассистент, которому не дано проникнуть ни в тайну личности Бэтмена (таково требование комиксового канона), ни в причины, вынудившие человека переодеться в гигантскую летучую мышь. В комиксах Гордон — прагматик, который пользуется услугами Бэтмена до тех пор, пока тот ему полезен, и потому не интересуется тем, кто скрывается под маской. В фильме персонаж Гэри Олдмена — неисправимый идеалист, который верит в Бэтмена беззаветно, как в Санта-Клауса. Тема веры настойчиво звучит в трилогии: после мнимого разоблачения Бэтмена Гордон громко заявляет о своей вере в Харви Дента, который после смерти тоже превращается из персоны в сущность — воплощение справедливости.

Герой ищет маску. Сперва мы встречаем Брюса Уэйна в азиатской тюрьме: он человек без лица и имени, чьи качества загадочны даже для соседей по камере. Ему кажется, что он смог скрыться от своего «я», но он ошибается — его находит некто Анри Дюккард, узнающий Уэйна и выкупающий его из тюрьмы, предлагая присоединиться к Лиге Теней. Совершив восхождение на гору, герой присоединяется к тайному ордену ниндзя-убийц, возглавляемому харизматичным Ра'с аль Гулом (Кэн Ватанабэ). Там он надевает еще одну маску, неотличимую от масок его братьев: момент высшего торжества Уэйна — победа в тренировочной схватке над Дюккардом, не опознавшим его под кимоно и повязкой.

Овладев основными секретами мастерства, герой оказывается в оппозиции Лиге, руководители которой решили разрушить Готэм, погрязший в грехе современный Вавилон. Победив былых союзников и сохранив жизнь учителю Дюккарду, Уэйн возвращается домой. Теперь он знает верный путь. Ему не удастся смешаться ни с преступниками, ни с убийцами, ни с их жертвами. Его удел — одиночество и отверженность, потому его маска должна быть индивидуальной, уникальной. Тогда он разрабатывает костюм и шлем Бэтмена вместе с двумя помощниками — верным дворецким Алфредом (Майкл Кейн) и техническим гением из корпорации «Уэйн Энтерпрайзес» Люциусом Фоксом (Морган Фримен). Так рождается Человек — летучая мышь.

Согласно традиции Брюс вспоминает о том, как в детстве его напугали летучие мыши, и решает таким же образом пугать своих противников. У Нолана акценты расставлены иначе: Уэйн до сих пор боится этих существ, с которыми у него связаны худшие детские воспоминания. Следуя наставлению отца, он пытается преодолеть страх, смотря ему в лицо. Костюм и маска нужны Уэйну больше для психотерапии, чем для эффективной борьбы с криминалом, их обретение — завершение инициации, за которым следует ритуальное испытание стихией огня: бал в усадьбе Уэйнов заканчивается пожаром. В каждом из трех фильмов есть эпизод «встречи» героя со своим костюмом, всплывающим из потайного подземного ящика, будто из подсознания. Уэйн смотрит, как в зеркало, на темный силуэт — доспехи и шлем, призрак без лица, — и мы смотрим вместе с ним, невольно вспоминая молитву из «Дюны» Фрэнка Херберта, романа о духовном служении и преображении человека во имя высшей миссии: «Я не буду бояться. Страх — убийца разума. Я встречусь лицом к лицу со своим страхом. Я позволю ему пройти сквозь меня».

Надевая костюм, Уэйн освобождается от фобий и комплексов, отсюда его невероятные технические способности и неуязвимость. Но вместе со свободой приходят снижение самоконтроля, пьянящее чувство всемогущества, готовность вершить самосуд, которую ограничивает лишь добровольный отказ от огнестрельного оружия и запрет на убийство. В фильмах Нолана костюм и маска Бэтмена — аналог Венома, симбиоза живого существа и костюма из комиксов о Человеке-пауке: он дает носителю сверхспособности, но способен подчинить его волю. Уэйн не притворяется, а по-настоящему становится Бэтменом: Нолан подчеркивает это изменением голоса — богато интонированная и всегда негромкая речь Кристиана Бейла сменяется роковым хрипловатым басом, который вовсе не похож на голос человеческого существа. Если для большинства супергероев костюм — способ проявить свое подлинное «я», отрешившись от социальных конвенций, то для Уэйна его доспехи — иная личность, постепенно стирающая его собственную предысторию и спасающая от болезненных воспоминаний.

Важнейший маяк самоидентификации в мире Нолана — отец героя, воплощение безупречности (в комиксе персонаж отнюдь не однозначный и даже связанный с преступными кланами Готэма). В трилогии формируется триумвират эрзац-отцов, производящих «настройку» Бэтмена, постепенно подводя его к идеальному образу Уэйна-старшего: завершением этого пути должно стать добровольное самопожертвование, поскольку именно так погиб отец Брюса. Приемный отец номер один — дворецкий Алфред; приемный

отец номер два — Люциус Фокс, охраняющий технологии от посягательств злых сил; приемный отец номер три — Джим Гордон, в комиксе он ровесник и двойник Уэйна, в фильме же призван следить за границами вершимого правосудия. Есть и лжеотец — Андре Дюккард, сыгранный Лайэмом Нисоном, — который берет на себя заботу о Брюсе и учит его бойцовским качествам, чтобы превратить в послушное орудие Лиги Теней. Возможно, поэтому каждый раз, переодеваясь в Бэтмена, герой становится ближе к «темной стороне силы». Подлинные учителя наставляют в мудрости и сострадании, неразрывно связанных с уязвимостью. А сам Брюс до конца трилогии остается наследником, учеником, сыном.

Все фильмы Нолана — о взаимоотношениях героя с маской.

В «Преследовании» безработный писатель придумывает себе профессию вора и псевдоним, а потом меняет стиль одежды и прическу, довершая трансформацию. В «Помни» головокружительная детективная конструкция создана героем исключительно для того, чтобы скрыть от себя самого свое подлинное имя и подлинную историю — представленный зрителю Леонард Шелби на самом деле псевдоним Сэмми Дженкинса, за маской мстителя скрыт убийца. Примерно то же самое происходит в «Бессоннице», где сыщик разыскивает маньяка, параллельно с этим скрывая собственную вину в непредумышленном убийстве. «Престиж» — фильм о поглощении личности творческим псевдонимом и сценической маской фокусника, «Начало» — о бесконечной цепочке личностей, которых человек изобретает сам для себя во сне ради того, чтобы спрятаться от гнетущего чувства вины.

Но именно в трилогии о Бэтмене конфликт человека и маски достигает драматической мощи, становясь в центр интриги. Если большинство союзников Брюса Уэйна — Алфред, Гордон и Фокс во всех трех лентах, Рейчел Доуз в первых двух фильмах, Харви Дент в «Темном рыцаре», Джон Блейк в «Возрождении легенды» — открыты и искренни, то каждый из его противников, подобно самому герою, обладает не только лицом, но и личиной. Его темный союзник-противник Ра'с аль Гул многолик и бессмертен, психиатр Крейн прячется под мешковатым капюшоном Пугала, Джокер скрыт за гримом клоуна, для Двуликого собственное лицо является в то же время и маской, а Бейн просто не способен выжить без маски. Он и Джокер — самые страшные, неодолимые противники Бэтмена, поскольку являются чистыми масками, вовсе лишенными человеческого имени и биографии. Как бы ни был силен Бэтмен, справиться с ними он не в состоянии (один остается в живых, второго убивает Женщина-кошка): ему мешает его собственная раздвоенность — она же слабость.

Соответственно сам комикс для Нолана в известной степени жанр-маска или, точнее, жанр-маскировка, призванный скрыть важную особенность этого режиссера: интерес не к людям, а к сущностям. Его фильмы — без пяти минут театральные представления, в которых участвуют не актеры, а амплуа: своеобразные комедии дель арте (с той поправкой, что чаще это трагедии).

Может возникнуть вопрос: раз так, отчего фильмы Нолана известны именно незаурядными актерскими работами? Но здесь нет противоречия: не будучи актерским режиссером, Нолан умеет привлечь лучших из лучших и вытащить из них исключительные свойства, сработав на их сопротивлении материалу. И это — одна из его главных магических иллюзий.

Актеры в «Преследовании» играют не лучше, чем в студенческом этюде, фильм спасает изворотливый сценарий. В «Помни» даже фактурный Гай Пирс выглядит как актер со стертой индивидуальностью и играет человека без личности. Впервые Нолан додумывается пригласить на главную роль звезду экстра-класса в «Бессоннице». Актерский автоматизм Аль Пачино придал банальной криминальной интриге поистине шекспировские обертоны (сходным образом Пачино являлся через пару лет в «Венецианском купце»). То же позже случилось в «Начале», где тончайшие Эллен Пейдж и Леонардо Ди Каприо оживили своим талантом сюжет, достойный компьютерной игры.

Кристиана Бейла на роль Бэтмена стоило бы взять хотя бы потому, что взрослая карьера актера началась с роли «американского психопата» Патрика Бейтмена, который тоже ведет светскую жизнь днем, а по ночам превращается в темного монстра. Артист, не жалеющий ни души, ни тела, профессиональный мазохист, обожающий достигать невозможного, — на кого же еще надеть эту маску. Он многолик настолько, что позволяет добиться полного неразличения «лица» и «маски», к примеру, в опереточном финале «Престижа». Сходная история с Хитом Леджером, получившим беспрецедентного посмертного «Оскара» за роль в «Темном рыцаре». Он так комплексовал по отношению к Джокеру Джека Николсона, что вылез из кожи вон — изучал психопатов, копировал персонажей «Заводного апельсина» и в результате оказался едва ли не самым колоритным злодеем кинематографа XXI века. Том Харди старается сыграть негодяя не менее великого в «Возрождении легенды» — и создает раблезиански-масштабный образ, оставаясь весь фильм в маске и говоря искаженным голосом: Бейну от него достается чистая харизма, свойство невидимое, но ощутимое. Хрупкая Энн Хэтауэй изнуряет себя тренировками и втискивается в кожаное трико Женщины-кошки, чтобы в паре моментов взглянуть на Бэтмена из-под маски так, что мурашки по коже. И так далее.

Но всех, пожалуй, превосходит Майкл Кейн. Ему как в трилогии о Темном рыцаре, так и в других нолановских фильмах дано эксклюзивное право не носить маски, оставаясь просто человеком.

2. Превращение. Шутки

«Ты чё такой серьезный?» — удивляется Джокер, прежде чем убить свою жертву, разрезав ей уголки губ, оставив на память о себе кровавую улыбку. Макабрический юмор родом из другого исторического комикса — «Убийственной шутки» (1988) Майкла Мура. Точно тот же вопрос обращают к Нолану его многочисленные критики, которым претит выспренная интонация и преувеличенный даже для комикса пафос трилогии. Мур в своем тексте исследовал причины безумия Джокера (скрытые для зрителя «Темного рыцаря») и пришел к выводу, что большой разницы между клоуном-убийцей и его суровым палачом в черном плаще нет. Оба — жертвы пережитых фрустраций, оба не вполне нормальны. С этим тезисом Нолан полностью согласен, однако он проводит между Бэтменом и Джокером разделительную черту. Она не связана с понятиями «норма» и «отклонение» или, боже упаси, «добро» и «зло». Джокер щедро одарен от природы парадоксальным чувством юмора, Бэтмен полностью им обделен; способность хотя бы к самоиронии он обретет лишь к последнему фильму трилогии, будто заразившись от побежденного им Джокера.

По Нолану, безумен весь мир, разменявший человеческие черты на маски, и смеяться над этим способен лишь сумасшедший. В 1990-х массовый кинематограф был инфицирован вирусом иронии — казалось, неизлечимым. Немалым подспорьем он стал и в новейших образцах кинокомиксов: как бы извиняясь перед зрителем за предельную условность происходящего, режиссеры-остряки брали его в соучастники, а иногда супергерои и сами потешались над собственными приключениями. Нолан не только трагически серьезен: он серьезен концептуально. Способность шутить в его Готэме — признак психического нездоровья, но и моральной испорченности: ею обладают психиатр Крейн, анархист Джокер, террорист Бейн и воровка Селина Кайл.

В отличие от Джокера Николсона, Джокер Леджера — не остряк с дурным чувством юмора, а настоящий маньяк, который испытывает мир на прочность, пытаясь найти все более извращенные формы для своих шуток: Бэтмен с его неизлечимой серьезностью необходим ему как поле для экспериментов. Здесь Нолан выдвигает программный тезис: юмор равняется безответственности, особенно если речь идет о постмодернистском пересмешничестве, при-

нимающем вселенную за гигантский текст и не озабоченном конкретными судьбами пешек на колоссальной игровой доске. Когорта «положительных» персонажей (Бэтмен, Харви Дент, Рейчел Доуз, Джим Гордон) соревнуется в проявлениях ответственности — и победа достается Бэтмену, поскольку он не только остается безгрешным, но и берет чужие преступления на себя.

«Возрождение легенды» соединяет мотивы двух предыдущих картин. С одной стороны, Брюс Уэйн тяжко мучается не столько от потери возлюбленной, сколько от неспособности научиться жить без маски — даже восемь лет спустя после ухода на пенсию. Для того чтобы найти мир с самим собой, ему придется вернуться в Азию и вновь сесть в тюрьму, а потом найти оттуда волшебный выход наружу — опять обрести крылья. С другой стороны, противником Бэтмена опять становится преступник с извращенно-жестоким чувством юмора — поборник освободительного террора Бейн, захватывающий Готэм после победы в единоборстве с Темным рыцарем. Новый элемент в этом уравнении ровно один, отмеченный всеми рецензентами как главный успех фильма: Женщина-кошка, одновременно противник и love interest Брюса Уэйна.

«Темный рыцарь»

По части женского пола Нолан такой же неудачник, как герой «Преследования», который наивно пытается крутить роман с роковой блондинкой, будто не подозревая о канонах нуара: красотка непременно подведет. Режиссер, счастливый в семейной жизни — его супруга и мать четверых детей Эмма Томас еще и продюсер всех его картин, — категорически некомпетентен в романтических и эротических вопросах. Женщина в его фильмах — либо соратник по работе (героини Хилари Суонк в «Бессоннице», Эллен Пейдж в «Начале», Скарлетт Йоханссон и Ребекки Холл в «Престиже»), либо светлый, но смутный образ трагически погибшей дамы (жена героя в «Помни», жертва маньяка в «Бессоннице», героини Пайпер Перабо в «Престиже» и Марион Котийар в «Начале»). Рейчел Доуз в первых двух фильмах о Бэтмене соединяет оба типажа в один: она хороший друг, хотя неясно, испытывает ли какие-то еще чувства по отношению к Брюсу, — но прежде всего она профессиональный юрист. Кэти Холмс за роль в «Бэтмен: Начало» даже выдвинули на «Золотую малину», и к «Темному рыцарю» Нолан сменил ее на Мэгги Джилленхол: в качестве возлюбленной любого из двух главных героев Холмс смотрелась настолько неубедительно, что просто обязана была драматически погибнуть. Другими словами, женщина в фильмах Нолана — повод для сюжета. Но Женщина-кошка Селина Кайл заявляет о своем присутствии слиш-

ком настойчиво, чтобы быть поводом. Героиня Энн Хэтауэй — эротический фантазм, но также и очередная маска, освобождающая своего носителя от отягощающей биографии: недаром главная мечта и цель Селины — флэшка с программой, стирающей ее имя и отпечатки пальцев из всех информационных баз планеты. Это и есть главный соблазн для героя. Забыть о прошлом, отказаться от травм Брюса Уэйна и миссии Бэтмена, сбросить балласт.

Роман двух костюмированных супергероев[1], сталкивающий два противоположных мировоззрения, — внятный и последовательный сюжет, фильм внутри фильма. Следя за ним, можно раскрыть еще один фокус Нолана: в отличие от других знаменитых голливудских режиссеров, он вовсе не специалист в области storytelling, никакой не «рассказчик историй». Все три его картины о Бэтмене — хаотичные, путаные, перегруженные персонажами и вспомогательными фабулами. Рассказать последовательно о том, что там случилось, сможет не каждый фан. Не только по сути, но даже по форме эти фильмы — о борьбе порядка (устойчивого комиксового канона) с хаосом режиссерских амбиций, причем второй стабильно одерживает верх.

На чем же зиждется репутация Нолана, как не на уникальных историях? То-то и оно, что отнюдь не на них, а на умении создать иллюзию такой истории, ловко выстроив нарративную структуру. Задом наперед, как в «Помни», или перемешав флэшбэки, как в «Престиже». Идеальный пример метода Нолана — «Начало», картина, сюжет которой может быть пересказан в одной малоинтересной фразе. Так что же — чистый обман, тривиальная ловкость рук?

Все-таки нет. Для путешествий во снах Нолан придумал несколько профессий-масок (Проводник, Имитатор, Химик), но одна превалирует над всеми как важнейшая, недаром ее носителями в картине оказываются аж пять персонажей, — Архитектор. Картины Нолана сродни архитектуре. Он выстраивает систему координат, запуская туда сперва персонажей, а потом зрителей. Эта система не всегда предсказуема, поскольку нестабильна и все время подвергается угрозе разрушения — потому в фильмах о Бэтмене мегаполис постоянно терзают теракты и взрывы, а в «Начале» целые миры выстраиваются, а потом осыпаются, как песочные замки. Серьезность Нолана — еще и основательность архитектора, который не может себе позволить шутить с законами земного тяготения, с физикой и геометрией. Готэм в интерпретации Нолана выглядит вполне конкретным городом — узнаются то Нью-Йорк, то Чикаго (почти все сцены снимались на улицах, лишь крошечная их часть — в интерьерах), но стоит ему оказаться в пространстве не урбанистическом, и реализм уступает место чистой абстракции — как в сценах с монастырем Лиги Теней или тюрьмой Ямой.

Показателен двойной финал «Возрождения легенды». Бэтмен героически гибнет, унося ядерную бомбу далеко в океан, — микросюжет, встречавшийся в комиксах и кинематографе тысячу раз: Нолан будто заявляет, что не гонится за оригинальностью и покорно следует традиции. С другой стороны, Женщина-кошка и Брюс Уэйн неправдоподобным — именно в координатах комикса — образом убегают из Готэма во Флоренцию: подлинный европейский город для придуманной вселенной, фантом, параллельный мир. При этом гармония комикса остается четко выстроенной архитектурной системой, где уже новый герой готовится надеть костюм Бэтмена, чтобы сохранялось хрупкое равновесие.

За серьезностью Нолана не все заметили, что его трилогия ближе к эстетике и идеологии комикса, чем многие остроумные свершения Marvel. Все великие комиксы исключительно серьезны — и особенно комиксы о Бэтмене. В киноязыке Нолана ничто не противоречит языку комикса, и даже наоборот. Правда, цвета маловато — но режиссер страдает дальтонизмом, не различая красный и зеленый (может, отсюда нежелание включать в сюжет Роби-

[1] Опрос в Интернете о том, кого из героинь комиксов о Бэтмене следует считать его «настоящей любовью», дал однозначный результат: Женщину-кошку.

на?). К тому же комикс о Темном рыцаре напрямую происходит из фильмов и литературы нуара, которая породила немало графических новелл, включая черно-белый «Город грехов» Фрэнка Миллера, важнейшего реформатора Бэтмен-канона. Так что «черное на черном», на котором из фильма в фильм настаивает Нолан, точно отражает стиль Бэтмена последних тридцати лет. Отвечает ему и тяжеловесная масштабность, уместное визуальное решение которой Нолан и его бессменный оператор Уолли Пфистер нашли в формате IMAX, предполагающем погружение зрителя в экранный мир, его полное поглощение мифологической стихией.

Гигантомания Нолана, любовь к архетипам, нагнетание темы судьбы, выстраивание структуры рассказа через устойчивые лейтмотивы напоминают оперы Вагнера. И суть претензий к обоим одна и та же: почему так длинно и громко, нельзя ли добавить чуть-чуть юмора и легкости? «Возрождение легенды» — чистые «Сумерки богов»: ритуальная смерть героя, застрявшего между двумя женщинами, предательство и прозрение. Лишь на пару минут Нолан отвлекается от навязчиво помпезных тем — на балу, где намек на возможность иной жизни Бэтмену дает Селина Кайл: они танцуют под нежнейшую «Павану на смерть инфанты» Равеля. Но это длится недолго: «Близится гроза», — напоминает Селина Кайл. Композитор трилогии Ханс Циммер берет обязательства громовержца на себя и дает Вагнера в каждой музыкальной теме. Литавры все громче, мерный стук барабанов предвещают скорый Апокалипсис, трубы истошно хрипят что-то, уж очень похожее на траурный марш Зигфрида...

И при чем тут реализм, который приписывают Нолану как поклонники, так и противники?

3. Престиж. Реальность

Один из самых эффектных финальных кадров за последние годы — кода «Начала»: после долгих перипетий герой встречается с детьми, перед этим запуская волчок. Тот крутится и крутится, не желая останавливаться. Из предшествующих сцен нам известно: если он упадет, мы окажемся в мире «реальности» — значит, герой прощен и получил право вернуться домой. Если же продолжит вертеться, значит, он потерпел крах, застрял в чужом сне, и дети — лишь наваждение. Открытый финал тревожен в силу неопределенности, стертой границы между сном и былью. Эта ситуация пронизывает весь кинематограф Нолана, начиная с короткометражки «Жук-скакун»: там человек гонялся с ботинком за насекомым, являющим собой точную его копию, — а раздавив паразита, сам оказывался под гигантским каблуком.

Парадокс Чжуанцзы лежит в основе «Помни». Магия этого фильма не в простом трюке с рассказом задом наперед, а в том, как моментально меняются системы координат, позволяя мстителю превратиться в преступника, злодею — в невинного свидетеля, а насильнику — в жертву: перед каждым новым эпизодом герой проваливается в недолгое забытье, что позволяет рассматривать последующий фрагмент повествования как сновидение. Но и «Бессонница» — история из мира, где царит полярный день, а значит, уничтожена граница дня и ночи. Отсюда мучающий стареющего сыщика недуг, его неспособность отделить собственную вину от чужой, а осознанные действия от случайных. «Престиж» предлагает ту же игру бесконечно повторяющих друг друга отражений. Два соперничающих фокусника не способны раскрыть секреты друг друга. Один из них обращается к заморскому кудеснику Николе Тесле даже не за технической новинкой, а именно за чудом (и вновь подлинное чудо осуществляется на уровне кастинга: кто, как не Дэвид Боуи, способен казаться не простым иллюзионистом, а подлинным волшебником!). В условиях, где возможно фантастическое допущение — а оно в «Престиже» есть, — задача отделения реальности от фокуса становится невыполнимой.

Реализм Нолана — еще одна иллюзия. В его фильмах нет ни психологической правды, ни социальной детерминированности, ни типических характеров в типических обстоятельствах. Зато в них сильна, как нигде, тоска по реальности — знание о том, что она где-то рядом, но недостижима для кинематографа. Недаром «Начало» так часто сравнивали с «Матрицей»: Нолан закрывает эпоху, которую открыли братья Вачовски. Те дали понять, что скучная реальность — лишь фасад для подлинных, хоть и невероятных, вселенных, куда можно убежать при помощи одной таблетки. На протяжении десятилетия кино, открывшее для себя 3D, резвилось в альтернативных мирах, подтвердив эскапистскую функцию Голливуда. Фильмы Нолана в игровой стихии добровольного сна выполняли функцию будильника. Пока остальные витают в облаках, он отчаянно пытается нащупать землю под ногами. Вероятно, принципиальное предпочтение пленки цифровой съемке и отрицание трехмерного кино для режиссера следствие того же стремления не отрываться от реальности.

В трилогии показателен сам выбор материала. Бэтмен — едва ли не единственный супергерой, не обладающий магическими способностями: его превосходство — в физической тренировке, силе духа, технической оснащенности и неисчерпаемом богатстве. Другими словами, еще один фокусник, выдающий себя за чародея. Поэтому Нолан так много внимания уделяет гаджетам, делая столь важной фигуру Люциуса Фокса. Бейну, для того чтобы одержать победу над Бэтменом, достаточно лишить того капиталов, осуществив для этого захват биржи, а потом одолеть его в поединке. Эти три фильма — о могуществе человека, но и о его бессилии. А еще — о личности и социуме, который всегда будет поглощать, коверкать и в конечном счете уничтожать эту личность. Надежда на победу индивидуализма звучит пронзительно и обреченно, как гимн-молитва одинокого мальчика на гигантском стадионе, который вот-вот взлетит на воздух, в «Возрождении легенды». В этом смысле так важно, что и Брюс Уэйн, и его наследник, офицер полиции Джон Блейк, — сироты, то есть одиночки вдвойне.

«Темный рыцарь» и «Возрождение легенды» обросли таким количеством политических интерпретаций, что перечислять их — дело пустое. Версия о том, что Бэтмен Нолана — проекция Джорджа Буша, который вершит правосудие, пренебрегая законом и рискуя популярностью, сегодня кажется устаревшей. Безусловно, Бэтмен — сторонник самосуда, но также и супергерой, принципиально не убивающий противников, даже самых опасных. К тому же он не принадлежит к числу официальных правителей Готэма, а с многими из них находится в состоянии открытого конфликта (к примеру, мэр неоднократно призывает арестовать распоясавшегося мстителя). Ближе к истине версия, согласно которой «Возрождение легенды» — развернутый парафраз движения Occupy Wall-Street, тем паче что одна из самых эффектных массовых сцен снималась на реальной Уолл-стрит: Брюс Уэйн — капиталист, а потому обречен на вотум недоверия. Но союз Бэтмена с воровкой Селиной Кайл и последующее пожертвование имущества в пользу Готэма сводит на нет и эту трактовку.

Бесспорно, второй и третий фильмы передают параноидальную атмосферу Америки после 11 сентября: основными участниками драмы здесь являются сами горожане и полицейские, действующие в «Возрождении легенды» скорее на правах дружинников, чем представителей власти (к моменту столкновения полиции с повстанцами власти как таковой в Готэме давно нет). В этой ситуации Бэтмен или Джокер — не проекции конкретных политических сил, а опять же маски, отвлеченные идеи: первый — порядка, неизбежно связанного с ложью во благо и подавлением личности, второй — свободы, чреватой анархией и гибелью. В рамках эстетики комикса ни один из них не может погибнуть или одержать окончательную победу: они дополняют друг друга.

Поэтому столь важной фигурой в «Темном рыцаре» оказывается рыцарь светлый — Харви Дент (Аарон Экхарт единственный пытается играть роль как герой среднестатистического триллера, не ударяясь в гротеск). Если кто-то и отвечает за коррозию реальности во имя цели, которую предлагается считать благой, — это именно Дент. Визуальное выражение его цельности — монета, у которой решки с двух сторон. Он мухлюет в игре с самой судьбой и за это будет наказан синхронной деформацией лица и рассудка. Анатомический натурализм в портрете Дента-Двуликого — жутковатый штрих, подчеркивающий необратимость изменений идеалиста, персонажа не менее опасного для мира, чем анархист или террорист. Само собой, получив другое лицо, бывший прокурор тут же обретает недюжинное чувство юмора, которого в своей человеческой ипостаси был лишен.

Страшное превращение Дента в Двуликого — предостережение для Уэйна, который никак не способен отделаться от Бэтмена. Но в случае с этими двумя персонажами, по меньшей мере, возможно проследить эволюцию, которой начисто лишены Джокер и Бейн.

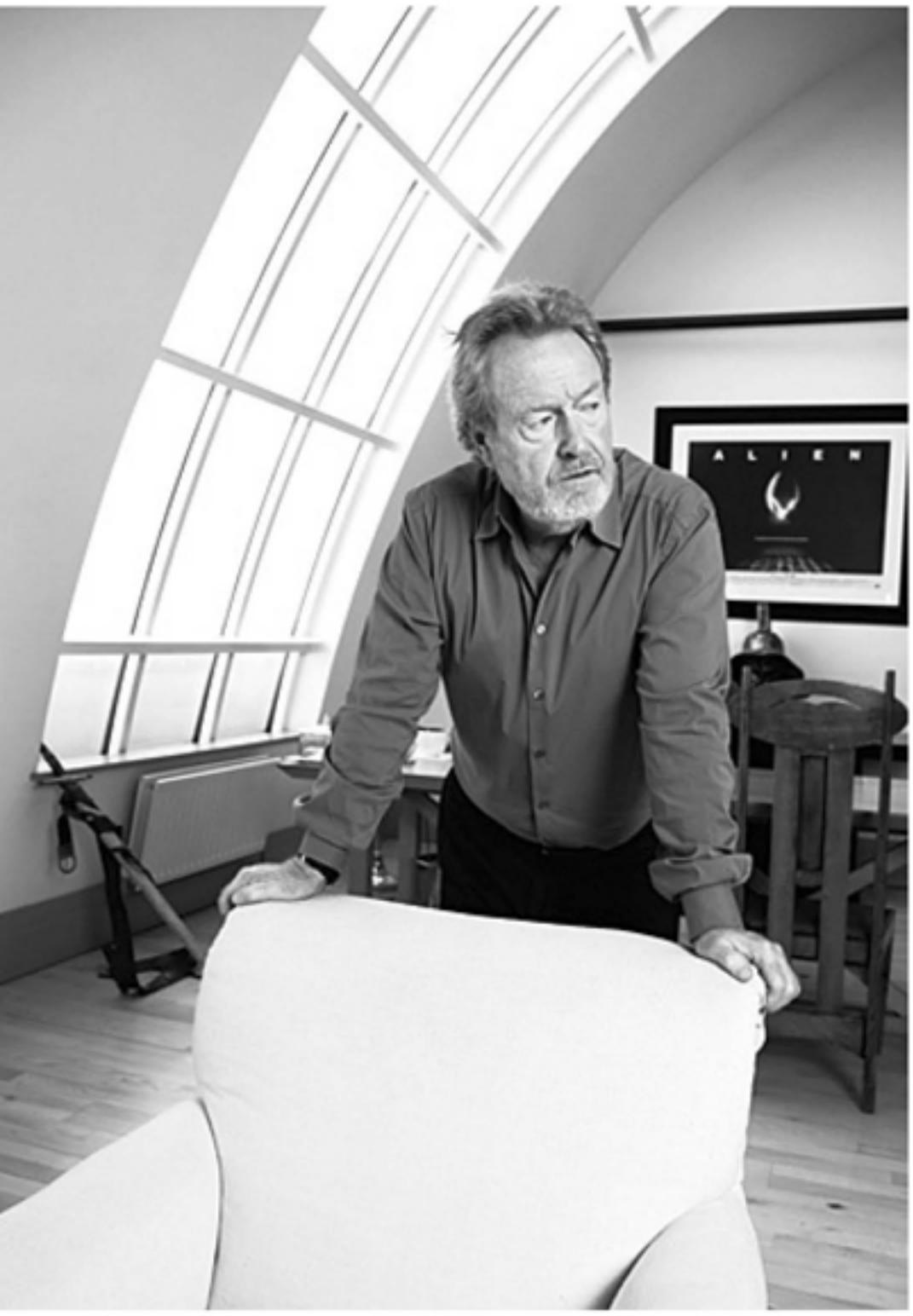
После смерти Леджера Нолан заявил, что Джокер не вернется в трилогию, как и погибший Двуликий. Выбор Бейна на роль главного злодея как минимум неочевиден. Сгусток чистой энергии, равно интеллектуальной и физической, позаимствован из цикла комиксов «Падение рыцаря» (1993): террорист в маске призван не просто одолеть, но сломить Бэтмена, что он делает в буквальном смысле, ломая позвоночник Брюса Уэйна. Эта сцена — ключевая в фильме. Если Бэтмен, как и сам Нолан, безуспешно пытается примирить реальность с вымыслом, мечту — со статистикой, вендетту — с законом, а игру — с аналитикой, то Бейн прибыл в Готэм, не имея никаких прагматических целей, кроме окончательного и безоговорочного уничтожения империи лжи. «Я зло, но необходимое зло!» — справедливо утверждает он сам, скрывающийся до поры до времени в канализации, в подполье, будто в подсознании мнимо благополучного мегаполиса. Когда в фантастической сцене, открывающей фильм, террористы захватывают в воздухе русского физика-ядерщика, в условиях невесомости неколебимое спокойствие и умение держать равновесие демонстрирует один лишь Бейн. Неспроста его маска так похожа на кислородную.

В разреженном пространстве комикса он представляет собой саму реальность. Очевидно, что к замыслу Нолана это не имеет никакого отношения, но катастрофа, случившаяся на премьерном показе «Возвращения легенды» в Колорадо, расставила точки над «i». Не только подлинный маньяк, выкрасивший волосы в красный цвет и возомнивший себя Джокером, вмешался в планы создателей фильма, но сама реальность нокаутировала Бэтмена.

Герою фильма удалось отдать свою жизнь Готэму, но что в аналогичной ситуации делать самому Нолану, решительно непонятно. Показать себя наконец-то реалистом и сбежать во Флоренцию тратить честно нажитые деньги, как поступил в эпилоге к фильму Брюс Уэйн? Или все-таки уверовать в чудеса, ибо спасти Бэтмена от взрыва бомбы могло только необъяснимое чудо? Похоже, второй ответ все-таки ближе к истине: ведь следующий проект Нолана — «Человек из стали», фильм о самом волшебном герое американских комиксов. О Супермене.

ОЛЬГА АРТЕМЬЕВА

О скитаниях вечных и о Земле



Ридли Скотт

Бывают дети, которые рождаются уже взрослыми. Бывают режиссеры, которые рождаются классиками. Не в том, конечно, неаккуратном смысле, что человеку по совокупности таланта и эстетических устремлений изначально уготовано место в вечности, а в том, что, оперируя практически любыми сюжетами, такие режиссеры тяготеют к тяжелой артиллерии, если говорить о киноязыке, и к классической архитектуре, если о драматургических конструкциях. Ну и устремлены взглядом в вечность, чего уж там.

Посмотреть с этой точки зрения на Ридли Скотта, у которого в последнем на сегодня фильме «Прометей» все красиво, дорого и, главное, многозначительно взрывается и рушится, — и про него в целом, и про многострадального «Прометея» в частности многое становится гораздо понятнее. Как его младший брат Тони был рожден эстетствующим хулиганом от мейнстрима, в какой-то момент радостно открывшим для себя суперкороткий монтаж и цветофильтры, так Скотт-старший вошел в кинематограф уже готовым классиком — характерной тяжелой поступью художника, каждый кадр выстраивающего так, будто воздвигает себе памятник нерукотворный. Излюбленная сюжетная линия Скотта — об упрямце, твердости лба которого неизменно хватает на монументальное (и чем дальше, тем более дорогостоящее) противостояние с Вселенной, — тоже его, коренная, с первого же полнометражного фильма, о котором в свете фильма второго все как-то норовят забыть.

«Дуэлянты» (1977) — история одной фантасмагорической, растянувшейся на годы дуэли, в которой силы распределились так, что одному ее фигуранту все как-то и ни к чему вовсе, а второй давно позабыл, из-за чего когда-то затеял конфликт. Масштабная костюмная драма с детальной проработкой исторической достоверности и всеми прочими атрибутами жанра — смертоубийственный трюк для режиссера-дебютанта. Мало того, это еще и вольная экранизация рассказа Джозефа Конрада «Дуэль». Ну кто же, кто, дебютируя в полном метре, берется экранизировать Конрада?! Кто сейчас вообще по доброй воле возьмется экранизировать Конрада?..

Все так, да не так: опять же под воздействием следующей картины Ридли Скотта — успешного и знаменитого «Чужого» — все коллективно забывают, что он получил за «Дуэлянтов» награду за лучший дебютный фильм в Канне и с ходу удостоился сравнения с Кубриком — с его «Барри Линдоном». Скотт потом честно признавался, что да, равнялся на мастера в «натуралистическом изображении эпохи». Тут, видимо, будет к месту отметить, что именно хроническая, железобетонная серьезность Скотта в таких вопросах, как «натуралистическое изображение», снискала ему трагический эпитет мастера-ремесленника — такого то есть, который табуретку всегда сколотит исправно и даже с вдохновением, но, увы и ах, без искры, что называется, Божьего гнева. Эту свою якобы ремесленность Скотт будет преодолевать и выдавливать из себя по капле многие годы, с каждым новым фильмом усложняя конструкции, протягивая метафорическую длань и устремляя взор все выше в небо. И в этом смысле, конечно, путь от минималистичного «Чужого» — по большому счету истории о том, как горстка измученных страхом людей долго бродит по темным коридорам то ли в поисках, то ли, наоборот, опасаясь наткнуться на неведому зверушку, — до все того же «Прометея», где неведома зверушка неожиданно становится мельчайшим винтиком в выспренной дискуссии о вечном, — это, конечно, очень понятный, прежде всего чисто почеловечески, путь.

«Чужой» (1979) в свое время появился на свет из соображений более приземленных, чем дискуссия о генезисе человечества, — строго говоря, в силу удачно нагроможденных одна на другую случайностей. Скотт, позавидовавший Джорджу Лукасу в кассовом (и не только) успехе «Звездных войн», искал, каким бы образом можно было приобщиться к этой золотой жиле. Сценарист Дэн О'Бэннон, несколько лет назад сделавший с Джоном Карпентером шуточную фантастику под названием «Темная звезда» (1974), жаждал сделать «то же самое, только — чтоб было страшно». Скотт сделал, чтоб было... И парадоксальным образом при всем невероятном успехе, который ждал «Чужого» на выходе, оказался слегка за его бортом. Неведома зверушка вышла настолько самодостаточной, что стала уместной практически в любых жанрах и интерпретациях, не выдержав лишь комического поругания, когда ее попытались скрещивать с другой кинофантастической иконой — Хищником. В скоттовской интерпретации «Чужой» не классический, в общем, как принято считать, сай-фай, но и не чистый хоррор — он, как и хотел О'Бэннон, прежде всего очень «страшный». Мастер-класс на предмет того, как нагонять на взрослых людей жути, показав сначала очень много, а потом почти ничего, заставляя шугаться сгустки тени по закоулкам. «В космосе никто не услышит твой крик» — услышат ли на Земле?.. В 1979-м Скотт не задавал ни себе, ни зрителям глобальных вопросов, его на тот момент больше занимали простые человеческие реакции. И лейтенанта Эллен Рипли гнал на Землю не экзистенциальный ужас, а простейшая моторика, заставляющая человека двигаться вперед, во что бы то ни... — та же самая, что подзуживала дуэлянтский задор главного героя «Дуэлянтов». В «Прометее»... Впрочем, с «Прометеем» лучше повременить.

Герой второго и последнего великого фильма Скотта (непопулярное мнение, ибо энтузиасты любят плюсовать в его список еще один фильм, и все же!) так же движим вперед этой самой моторикой и сам вроде бы до конца не ведает — человеческой ли, или совы все же не те, кем кажутся?.. Скотт любит повторять, что «Бегущий по лезвию бритвы» (1982) — его самый личный и совершенный фильм. И если про личное — пусть это останется между Скоттом и, скажем, Филипом Диком, то про совершенство сказано абсолютно точно. Излюбленный вопрос Скотта, что есть человек и что определяет степень его человечности, здесь изящно зарифмован (более того, ему подчинена вся структура фильма — от визуального ряда до последней запятой в диалогах), но ни разу не произнесен вслух, несмотря на то что сюжет в буквальном смыс-

ле вращается вокруг апартеида людей против их синтетических подобий. Эта дискуссия о том, может ли искусственный разум эволюционировать в более возвышенные материи или, что более существенно, может ли душа, самая настоящая, человеческая, быть неотличимой по своим свойствам от искусственной, удивительно ложится на, как правило, четкий, черным грифелем очерченный жанр неонуара, где суровый герой нехотя прорывается сквозь стену из проливного дождя и разноцветного неона — туда-не-знаю-куда, в объятия «не той женщины», на скользкую крышу на свидание с психопатом без души, к самому себе в конце-то концов, что бы, черт возьми, это ни значило.

80-е во всем их великолепии все же настигли Скотта три года спустя в лице главного человека десятилетия — Тома Круза, которого режиссер поделил на двоих с братом Тони. Ридли снимал фантазийную сказку о том, как длинноволосый, пригожий «Иванушка-дурачок» выходит против какого-то рогатого супостата в борьбе за честь прелестной дамы («Легенда», 1985). Тони же Круза коротко постриг, одел в модную кожанку, дал ему очки-авиаторы («Лучший стрелок», 1986) и сделал из него, таким образом, секс-символ поколения. Тони, у которого еще недавно в драме «Голод» (1983) Катрин Денёв на пару с Дэвидом Боуи склоняли молодую Сьюзен Сарандон на темную сторону эстетского вампиризма и сексуального раскрепощения, нашел себя в амплуа «последнего бойскаута» в жанре крепких дурацких и исключительно приятных приключенческих картин («Полицейский из Беверли Хиллз—2», «Дни грома», «Последний бойскаут») — потом его найдет молодой Тарантино со сценарием «Настоящей любви», и это все несколько изменит.

Ридли же, закономерным образом после «Чужого» и «Бегущего по лезвию бритвы» ставший живым титаном кино не только по мироощущению, но и по существу вопроса, вдруг — как многие живые титаны до него — оказался как-то не очень в моде. Как ни странно, но основной массив творчества человека, сделавшего карьеру на жанре сай-фай и сам жанр перезапустившего в принципиально новом направлении, составляют различной степени тяжести драмы все о том же, больном для Скотта, — о самопознании типичными представителями самих себя в нетипичных обстоятельствах. Сказать, что конфликт этот частный или что он, например, явный признак индивидуального стиля, было бы, конечно, издевательством. В той или иной степени разработкой этой темы занята чуть ли не половина Голливуда — но Скотт держится за этот мотив с упорством, которого не занимать другим, рассматривая его под разными углами, в разной крупности и разных жанрах. В фильме «Тот, кто меня бережет» (1987), на минуточку, романтическом триллере — а это редкий,

«Бегущий по лезвию бритвы»

прямо скажем, зверь, — игра идет в двойные ворота: мир светской львицы рушится в две секунды, когда она становится свидетельницей убийства и соответственно потенциальной новой жертвой. Это с одной стороны. С другой — мир сурового, простого, как две копейки, и, главное, глубоко женатого копа вообще слетает со всех катушек, когда его сначала приставляют к девушке нянькой, а потом эта девушка открывает ему сердце и тащит в постель. В «Черном дожде» (1989) еще двое нью-йоркских служителей закона приехали в Японию с рядовым заданием, а уже очень скоро один из них остался без головы — в самом прямом смысле слова. В 1991-м Сьюзен Сарандон, уже слегка поднаторевшая под руководством Скотта-младшего в вопросах полового равноправия и женского раскрепощения, продолжит обучение в «Тельме и Луизе», на пару с Джиной Дэвис сообразив стихийный бабий бунт против целого мира. Наверное, именно в этот момент сквозь непробиваемую серьезность Скотта начинает чуть просвечивать карикатура — легкими контурами сквозь оклахомскую пыль из-под колес несущегося в никуда «Тандерберда», сквозь женские слезы и вдохновенные рулады Ханса Циммера за кадром начинает проявляться упрощенная логика. Мужики здесь в лучшем случае идиоты, а в худшем — вообще неприличное слово; в качестве торжества женской свободы над шовинистическим закабалением девушки взрывают бензовоз... Консервативное общество выставило картине вердикт «феминизм» — феминистки же, напротив, обиделись на открыто несчастливый финал: мол, конечно, если женщины начали получать от жизни удовольствие, значит, нужно их в конце прикончить. Претензия, в общем, забавная: и фильм, и его финал немного не про это — они про «увидеть Париж и умереть», про то, что, дойдя до определенной черты, остановиться уже нельзя, так не бывает, так что «давай, Луиза, просто поедем вперед».

Про то же примерно, хоть и в принципиально иных обстоятельствах, и «1492: Завоевание рая» (1992) о покорении Колумбом понятно чего, и «Белый шквал» (1996), где капитан Кристофер «Скиппер» Шелдон учит трудных подростков базовым жизненным премудростям перед лицом разбушевавшейся стихии. Апофеоз увлечения компактной формой занимательных историй из частной жизни у Скотта пришелся на фильм «Солдат Джейн» (1997), который доброжелатели иногда ласково характеризуют как один из худших в истории кино, но тут надо делать скидку: дело было в исторически тяжелые для всех кинематографий 90-е, когда даже хорошие фильмы казались плохими. Да и вообще, так уж прямо и худший... ладно вам... Темнее всего ночь, как учат молодежь кумиры нового поколения, перед рассветом: холивара на тему «очередного

«Гладиатор»

феминистического памфлета Скотта» оказалось для самого режиссера достаточно, чтобы взять паузу и через три года, аккурат в перезагрузку всего живого, в Миллениум, вернуться в свой любимый формат большой... нет, Большой формы, чтобы уже не расставаться с ней никогда. «Гладиатор» (2000) — это триумф Большого стиля в его классическом, староголливудском понимании, так что и напрашивающееся сравнение с «Беном Гуром», «Спартаком» или там «Падением Римской империи» продиктовано не столько временными и сюжетными обстоятельствами, сколько этим самым, слишком узнаваемым, стилем. Здесь не говорят — ревут, если любят — то до гроба, в самом наибуквальнейшем смысле обретая счастье после всех трудов праведных лишь в загробном мире; за кадром опять-таки надрывается Ханс Циммер... — не восхититься «Гладиатором» очень сложно под напором тяжелой машинерии стиля, который подгибает под себя все живые эмоции. Впрочем, с машинерией у Ридли Скотта все всегда было отлично, и предъявлять ему претензии по поводу того, что он делает лучше всего и лучше всех остальных, было бы кощунством. Действительно ли это искренне сделанный духоподъемный памфлет о чести и доблести или, скорее, громоздкая, сверкающая амуницией карикатура на него — вопрос, лежащий не столько в рамках эстетики, сколько в области исключительно личных предпочтений.

Но о том, что честь и благородство духа могут принимать порой весьма неожиданные формы, лучше свидетельствует следующий фильм Скотта — «Ганнибал» (2001). В продолжении «Молчания ягнят» пресловутый доктор Лектер из интересного собеседника и приятного во всех отношениях джентльмена (исключая лишь некрасивую привычку убивать и есть людей) вырастает в по-настоящему монументальную фигуру, карающую длань классицизма. Вроде бы заданный сюжетом формат триллера отступает в небытие перед более вдохновенными картинами: вот доктор-каннибал гуляет по Флоренции, вот он же ест паштет, а вот пьет кьянти — красота да и только; и даже вышеупомянутая некрасивая привычка редуцирована до категории вынужденной жизненной необходимости — просто у этого человека слишком хороший вкус, чтобы относиться к большинству своих собратьев иначе, как потребительски. Даже странно, что при такой интерпретации фигуры доктора в качестве почти что человека эпохи Возрождения Скотт самолично настоял на изменении оригинального финала романа Томаса Харриса, в котором агент Старлинг сдавалась под элегантным напором галантного доктора-психопата, а невысказанный сексуальный подтекст переводился наконец в форму текста. Это, в общем, не помогло — Скотта снова обвинили в дурновкусии: мол, и Флоренция у него, и свиньи-людоеды, и паштет из мозгов в коробочке... Но Остапа, что называется, несло. С каждым новым фильмом — «Черный ястреб», «Великолепная афера», «Царство небесное», «Хороший год», «Гангстер», «Совокупность лжи», «Робин Гуд» — Скотт шлифовал формальное совершенство, закрываясь им от проникновения любой живой формы жизни, как храбрая женщина-лейтенант Рипли от Чужого. Младший брат, Тони, что характерно, в это время успел заделаться визионером и большим художником, снимая фильмы один симпатичнее другого — «Гнев», «Домино», «Дежавю». На момент, когда Ридли Скотт объявил, что самолично возьмется за давно планируемый приквел «Чужого», общественное мнение сводилось в основном к тому, что классик окончательно законсервировался в собственном классицизме. Как выяснилось с появлением «Прометея» (который вроде бы и действительно приквел «Чужого», а вроде бы и не совсем), Скотт не законсервировался, он все это время копил в себе выброс кинетической эстетической энергии.

В эру, когда кинофантастику давно настиг мощный кризис самоопределения, «Прометей» подкупает своей честной, неподдельной энергетикой из серии «как раньше» и буквально наваливается на зрителя, стремясь подмять под себя масштабами собственной крутости. Не стоит строить иллюзий, «крутость» уже давно из чисто жаргонного определения эмоционального

фона превратилась во вполне самостоятельную эстетическую категорию — и в «Прометее» Скотт с компанией разрабатывает ее, эту категорию, до последнего пикселя. «Прометея» очень хочется полюбить всей душой — от его грандиозного пролога до неуклюже добавленного к основному сюжету финального бонуса, который приплюсован в фильм, кажется, исключительно на радость поклонникам. Да, хочется не отрывать глаза от экрана, но на деле нужно постараться не задохнуться. Здесь потрясающий Майкл Фассбендер в роли разумного андроида, много раз смотревшего «Лоуренса Аравийского» и теперь некоторым образом находящегося в процессе самоидентификации. Говоря об этом персонаже, только ленивый не шутил про сны об электрических овцах, но ведь не потому, что очевидна параллель с «Бегущим по лезвию бритвы», а потому, что, глядя на Фассбендера, сложно представить, что эти овцы ему на самом деле не снятся. Здесь очень симпатичная Нуми Рапас — идеальная героиня киноэпоса, в легком прищуре глаз которой до сих пор видится что-то от Лисбетт Саландер. Здесь есть моменты удивительной красоты, здесь бывает страшно и бывает страшно увлекательно, но все размазано по двухчасовому космическому путешествию кощунственным, скупердяйским слоем. По какой-то сложно объяснимой иронии судьбы у Скотта в сценаристах два исключительно неподходящих автора: Деймон Линделоф, прославившийся скрупулезным запудриванием мозгов зрителей на сериале «Остаться в живых», и Джон Спейтс, сценарист просто-напросто очень плохого фильма «Фантом». Можно, конечно, разгадывать-догадываться, кто из них ответствен за очевидные дыры и провалы, которыми пестрит сценарий, да, впрочем, не в том дело. Дело в том, что на эти провалы не обращает внимания режиссер. По воле сценаристов герои совершают поступки, не мотивированные ни сюжетной, ни внутренней, так сказать, логикой; и если андроиду еще вроде как простительно, то остальным — увольте. А если вспомнить, как два персонажа в нужный момент забыты драматургами на ночь в нехорошем месте...

Скотту же, кажется, все это безразлично, его занимает другое: большой поклонник Кубрика и духоискательских симфоний, он наконец снова заполучил в руки звездолет, морально амбивалентного андроида и полное продюсерское попустительство адресовать в темные небеса любые неудобные вопросы. И в кадр то и дело настойчиво лезет нательный крестик, а персонажи норовят пуститься в богоискательскую дискуссию, даже когда просто просят передать хлеб. Это, конечно, апофеоз Большого стиля, но прямо-таки по-детски обидно — как будто заманили на праздник поесть торт, а сами все время бьют по рукам и, ласково заглядывая в глаза, пытаются поговорить «о главном». Какое там! Здесь ведь не про главное — здесь про то, как красивая женщина выходит в одном нижнем белье против какой-нибудь склизкой страшилы. Вот ведь где красота, вот где экзистенциальный ужас. И то, что и в своем почтенном возрасте сэр Ридли Скотт так до сих пор этого не понял, — его единственная, пожалуй, проблема, неизживаемый комплекс и трагедия. Электрические овцы ему, очевидно, все-таки не снятся.

РИДЛИ СКОТТ:

«Конечно, я робот»

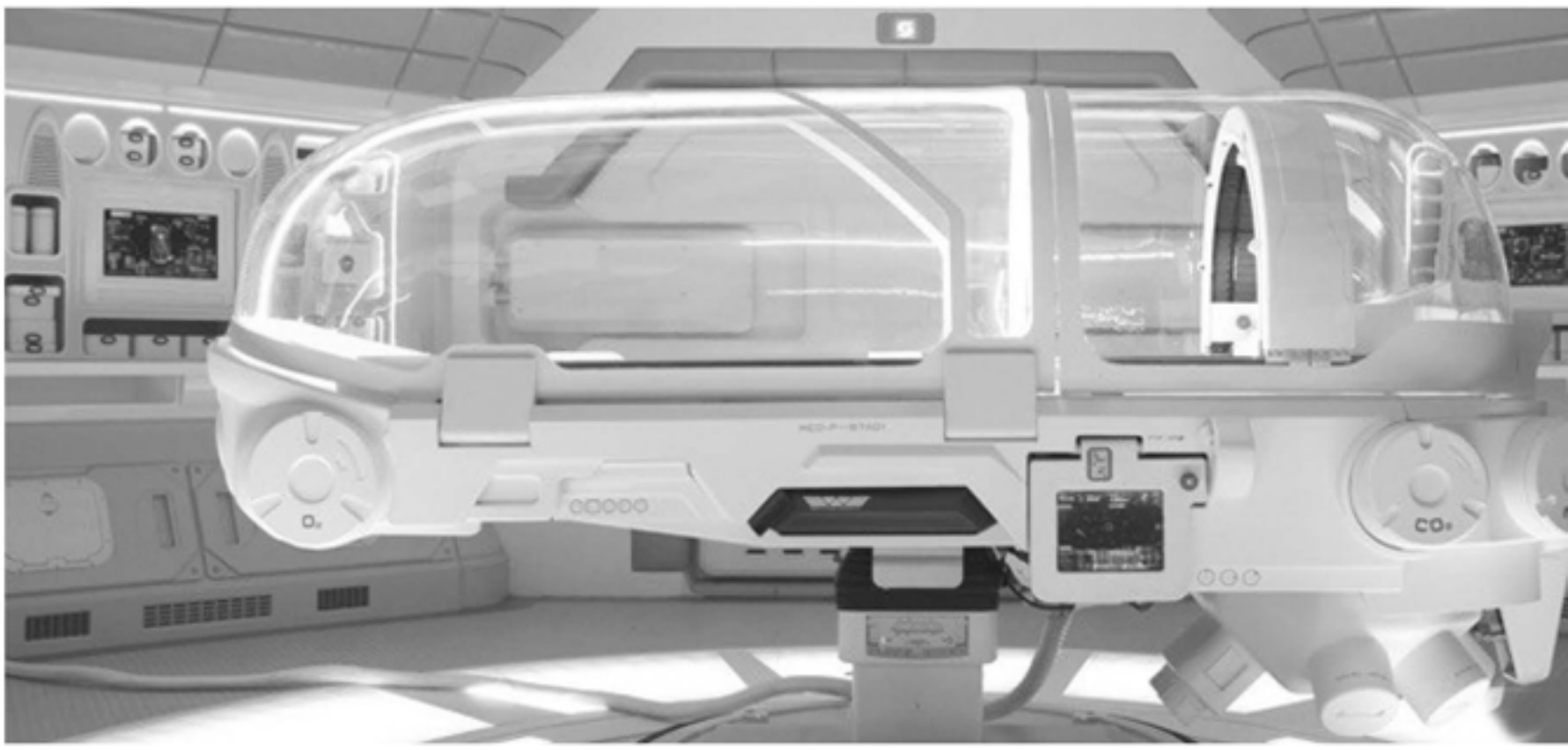
БЕСЕДУ ВЕДЕТ РОТ КОРНЕТ

Рот Корнет. Как вы поживаете, сэр? Примите наши поздравления!
Ридли Скотт. Спасибо. Но вы только посмотрите, до чего дошла техника! (*Показывает на iPhone, на который записывается интервью.*) Господи! Больше тридцати лет назад, когда Кирк в «Звездном пути...» Уайза сказал: «Телепортируй меня, Скотти», мы все думали, что это невыносимо глупо. Разве нет? А потом, когда он говорил про дезинтеграцию и реинтеграцию, речь ведь шла о скорости света? По этому поводу я беседовал с людьми из НАСА, в кабинете были одни ученые, и они начали объяснять мне все про теорию относительности и скорость света. «Вы можете это сделать?» — спросил я. «Конечно». Но при этом сказали, что единственное препятствие — это мы сами.
Рот Корнет. В конце 70-х — начале 80-х, когда вы снимали «Чужого», а потом «Бегущего по лезвию бритвы», вы использовали технологии, опережающие свое время, ориентированные на специфическую аудиторию. Сейчас вот «Прометей» — но сегодня вы имеете дело с публикой, пресыщенной новейшими технологиями. Как вам в современной ситуации удается создавать новые миры, в которых все еще есть место и чему-то новому в собственно кинематографической области?
Ридли Скотт. Тридцать и более лет назад, когда мы делали «Чужого», не было вообще никаких технологий. Все снималось «вживую». У нас было много шумовых и дым-машин — и это всё. Не было никаких цифровых дорожек и ничего такого-эдакого, а был у нас особенный человек с карандашом и кисточкой, который был способен создавать целые вселенные. Я говорил ему: «Уфф! Здорово! А можно это сделать в красном?» Он бормотал свое вечное «ага», брал кисточку и — бац, готово красное. Или синее, зеленое... А я потом все это снимал, переводил в экранное изображение. Начало «Чужого» — целиком заслуга «человека с кисточкой», это работа художников, которую я потом продолжил. Ну и музыка Джерри Голдсмита, конечно.
Рот Корнет. Можете рассказать, как, по вашей задумке, должны были выглядеть достижения техники в «Прометее»? Это вроде бы приквел «Чужого», но в новом фильме использованы более совершенные технологии.
Ридли Скотт. «Прометея» лишь с натяжкой можно назвать настоящим приквелом. В отношении «Чужого» возникал ряд простых вопросов: кто был в том проклятом корабле? Почему он вез тот груз? Куда, в конце концов, он летел? Никто ни разу не задал эти вопросы, что мне всегда не нравилось. Это ведь неправильно, да? Но теперь, если кто-то спросит, откуда взялся корабль в «Чужом», я могу ответить, что, вообще-то, это был один из тех кораблей из «Прометея», который улетел с грузом, но что-то пошло не по программе — он летел куда-то в другое место, ситуация вышла из-под контроля, пилот погиб, а дальше началась совсем другая история. Так что этот корабль — родной брат того, который появляется из-под земли в финале «Прометея». Они ведь примерно одного «возраста» — плюс-минус пара сотен лет, не правда ли? Но, замечу, между этими двумя фильмами нет прямой связи, разве что в «Прометее» объясняется, кто мог создать столь смертоносное бактериологическое оружие, одной капли которого на планете достаточно, чтобы планета... В общем, понятно.

Вот вы что-нибудь знаете о бактериях? Можно взять чайную ложку с бактерией, бросить в самый большой водоем Лондона... Это пугает меня

до чертиков, и я вообще не понимаю, почему там до сих пор не стоит армия охранников, чтобы ничего подобного не случилось... Вот так просто: чайная ложка... Это очень страшно, так же страшно, как стремительно развивающиеся эксперименты с ДНК. Наш разум не позволяет нам принять мысль, что подобные катастрофы возможны, вот в чем беда.

Рот Корнет. В своих фильмах в жанре sci-fi вы проявляете интерес к проблеме искусственного разума и робототехники. Как известно, один из центральных вопросов приквела «Бегущий по лезвию бритвы», над которым вы сейчас работаете: почему же человечество так одержимо созданием искусственного разума? А вас-то почему так занимает эта проблема?



Ридли Скотт. Не знаю. Думаю, тема была раскрыта в «Бегущем по лезвию бритвы», поскольку именно так был предъявлен Рой Бэтти[1]. Он не был простым механизмом. Если заглянуть внутрь — там был не металл... Мысль о репликантах появилась благодаря студентке (она в то время как раз читала сценарий своего отца, а он, кстати, помогал нам на съемках), которая предложила: «Не стоит называть их роботами, лучше — репликантами». Она тогда сказала: «Мне приходится иметь дело с репликантами и «подобиями» каждый день». Но с тех пор все изменилось, и в следующие годы в Сенате отклонили первый закон о возможности создавать клон животных. Ведь если бы это было разрешено, следующим шагом стало бы создание клона человека. Репликанта. Эш в «Чужом» совсем не похож на Роя Бэтти, потому что Рой скорее гуманоид, в то время как Эш — во всех смыслах из металла. И такой Эш с его специфической логикой был на каждом космическом корабле. Идея тут такова: если бы у меня был космический корабль стоимостью бог знает сколько миллионов и мне было бы нужно, чтобы на борту был человек компании, то у этого человека должна была бы непременно быть тайна. И она в том, что «человек» этот — робот. В этом был смысл Эша.

Работая над «Прометеем», я подумал, что это была интересная находка, чудесная идея и что нужен такой же персонаж, как Эш. Ну ведь и впрямь чертовски хорошая идея! Мне захотелось ее снова использовать. По приказу компании на каждом корабле должен быть робот: на протяжении нескольких лет, пока вы погружены в гиперсон, а корабль несется вперед на скорости 250 тысяч миль в час, вокруг вас бродит этот парень — своего рода дворецкий. Такой вот дворецкий, у которого есть доступ ко всему. Он может смотреть лю-

[1] Рой Бэтти — репликант в исполнении Рутгера Хауэра. — *Здесь и далее прим. переводчика.*

бые фильмы, может сидеть в библиотеке... он может делать все, что захочет... И он все контролирует. В «Прометее» это Дэвид[2].

Рот Корнет. Динамика отношений «создатель — творение» разыгрывается в фильме в трех вариантах: «родитель — ребенок», «Бог — человек» и «человек — искусственный разум». Все участники этих отношений увлечены идеей встретиться лицом к лицу со своим создателем, и ни для одного из них она не заканчивается добром. Не кажется ли вам, что это и есть главный посыл главного конфликта в жанре sci-fi? Что это своего рода поучительная история о том, что нужно знать свои границы?

Ридли Скотт. Совершенно точно. Очень верная мысль. Мы порой заходим слишком далеко, и вот вопрос: не обрекаем ли мы себя на еще большие проблемы в будущем?

Рот Корнет. Что стояло за вашим решением использовать минимум компьютерной графики в «Прометее»?

Ридли Скотт. У нас был хороший бюджет, но не было всех денег мира. А мне очень хотелось уложиться в бюджет. К тому же мне нравится строить декорации, если есть такая возможность. Когда она есть, а я точно знаю, что именно хочу сделать, всегда обойдется гораздо дешевле, чем мямлить: «Ой, я не знаю точно, что будет в этой сцене, давайте отснимем на фоне зеленого экрана, а потом дорисуем что-нибудь...» Эти причитания обходятся слишком дорого. Так, кстати, и получается, когда авторы не знают, чего хотят: фильмы на много миллионов превышают бюджет.

Рот Корнет. В связи с «Прометеем» был огромный ажиотаж, по уровню сопоставимый с тайнами съемок фильма. Многим было интересно, как картина связана с «Чужим», а многие были заинтригованы завесой таинственности, которой вы наделили работу над «Прометеем». Каково существовать-действовать в таком проекте и в таких условиях? Ведь этот опыт очень отличается от всего, что вы делали прежде.

Ридли Скотт. Это просто усиленные меры безопасности. У каждого члена съемочной группы был сценарий, на котором было отмечено его имя, и если бы сценарий куда-то просочился, я точно знал бы, кто это сделал, и у этого человека были бы неприятности. Кроме того, мне до сих пор очень интересен рекламный бизнес: мне всегда хотелось устроить такую «вирусную» рекламную кампанию, в которой говорилось бы о чем угодно, кроме самого фильма.

Рот Корнет. «Прометей» ставит немало вопросов, на которые не дает ответов. Насколько детально и подробно вы продумали эту историю? Обсуждали ли вы с Деймоном Линделофом[3] возможное продолжение картины? Вы уже определили для себя ответы на подобные вопросы или уже решили: «Мы подумаем об этом в зависимости от кассового успеха картины. Поговорим об этом позже».

Ридли Скотт. Мы поставили эти вопросы и знаем, куда они нас приведут. Я знаю, что важно сохранить жизнь определенным персонажам и что в конце они отправятся туда, откуда все мы пришли. Широкий диапазон возможностей... Конечно, вряд ли они окажутся в месте, похожем на рай земной. Но у нас есть план, да.

Рот Корнет. Насколько важно для вас быть вовлеченным в проект именно в качестве режиссера?

Ридли Скотт. Очень важно. Я уделяю внимание всему в работе над проектом. Правда. Я научился этому много лет назад. Ты должен сам придумать, как хочешь развивать экранную историю, и иногда эта работа может занять несколько лет. Я вот очень хочу снять вестерн, и после двух с половиной лет разговоров, писанины и опять продолжительных разговоров мне кажется, что у меня окончательно оформилась идея, которая мне нравится. Да и сам процесс... Вы когда-нибудь пытались написать книгу? Попробуйте. Это дело непростое. А писать сценарий — почти то же самое. Перед тобой пустой лист

---

[2] В этой роли — Майкл Фассбендер.

[3] Один из авторов сценария фильма «Прометей».

и... Пустой лист... А дальше уже делаешь все сам, и у каждого тут свой метод. Я умею работать со сценаристами. Не думаю, что когда-нибудь еще сам буду писать сценарии. Я написал два или три сценария и больше не хочу. Времени, которое я потратил, чтобы написать один сценарий, мне бы хватило на съемки двух фильмов. Так что я уж лучше буду снимать кино — я больше режиссер, чем сценарист.

Рот Корнет. Если посмотреть с этой точки зрения... Вы ведь много чего создали за все эти годы. Раньше вы снимали по фильму в год или два, экспериментируя с жанрами. А съемки «Прометея» были сложные и продолжались слишком долго. Что это было для вас как для режиссера, который любит экспериментировать?

Ридли Скотт. Для меня главное — продолжать работать в принципе.

Рот Корнет. Каково было бы вернуться в мир этой картины и не иметь возможности работать над другими фильмами?

Ридли Скотт. Даже не могу себе это представить.

Рот Корнет. Пришлось бы себя клонировать? (*Скотт молчит, задумавшись.*) А вы, часом, не робот?

Ридли Скотт (*смеется*). Конечно, я робот.

Рот Корнет. У вас в разработке множество потенциальных проектов. Просто любопытно: а что будет дальше? Ваше имя связывают со многими фильмами. Какие из них точно состоятся?

Ридли Скотт. Какие именно проекты вы имеете в виду?

Рот Корнет. «Монополия», «О, дивный новый мир», продолжение «Бегущего по лезвию бритвы»...

Ридли Скотт. Я занимаюсь ими всеми. (*Смеется.*) Все они в работе. Написан первый вариант сценария «Монополии». Идет работа над «Бегущим по лезвию бритвы». Не знаю, что делать с замыслом «О, дивный новый мир». Он непростой. Думаю, что в каком-то странном смысле роман Олдоса Хаксли был так хорош именно в 1930-е годы, в его основе была интересная революционная идея. Роман вышел почти в одно и то же время с «1984» Джорджа Оруэлла, чуть до или чуть после, не помню[4]. Начинаешь анализировать эту идею, и тебе кажется, что, возможно, ей лучше оставаться в виде книги. Не знаю.

Рот Корнет. Еще один проект — «Триполи»...

Ридли Скотт. «Триполи» — отличный проект. Он не состоялся по субъективным причинам. Я чувствовал, что что-то не так, я не мог продолжать работу и остановился. Но «Триполи», настаиваю, замечательный проект! Он о Томасе Джефферсоне и о человеке по имени Уильям Итон. Уильям Итон был таким, знаете, околополитическим деятелем, работал сразу в трех штатах. США в то время состояли из трех штатов, Томас Джефферсон потратил все свое состояние — одиннадцать миллионов долларов, что составляет примерно треть доходов чуть ли не каждого второго из моих голливудских знакомых, — на то, чтобы выкупить у Наполеона землю от Сент-Луиса до побережья. Наполеону нужны были деньги для похода на Москву. Большая ошибка... И потом появляется Уильям Итон, и он отправляется на побережье, где в это время правит паша Триполи, тиран и бандит, который промышляет захватом американских кораблей и моряков. У Америки было всего три военных корабля, но зато было много торговых судов в этом районе. Паша похищал людей, чтобы использовать их как рабов или получать за них выкуп. Уильям Итон решил: «Хватит этого дерьма». Он фактически объявил личную войну против паши. Отличная история!

http://screenrant.com/interview-ridley-scott-prometheus-rothc-177916/

Перевод с английского Ольги Артемьевой

---

[4] На самом деле «1984» был опубликован в 1949 году — семнадцать лет спустя после публикации романа Хаксли «О, дивный новый мир» в 1932-м.

К О М М Е Н Т А Р И И

«Кинооператор»,
режиссеры
Эдвард Седжвик,
Бастер Китон

РОМАН КОРНЕЕВ

Рынок не появится никогда

При обращении к отечественному кино как целостному социальному организму в последние годы стало общим местом сетовать на то, что, пережив явное возрождение, наш кинематограф так и не сумел стать индустрией. В этом видится главная причина и его неспособности выжить без госдотаций, и засилья пошлости, клепаемой под копирку согласно продюсерским представлениям о том, что сейчас может быть продаваемо. И собственно финансовой безуспешности реальных воплощений этого якобы коммерческого продукта. Его доля в прокате неуклонно снижается, новые имена и заметные названия исчисляются единицами. Едва ли семь кинопроектов в год хотя бы формально отбивают вложенные средства, а все хоть сколько-то масштабное кинопроизводство сконцентрировано в паре заказных «социально значимых» проектов.

Причина проста и сложна одновременно. У нас действительно нет индустрии кино, а есть нечто, посредственно исполняющее, вернее, имитирующее эту деятельность: мы имеем — в результате — накачанное стероидами Первого канала, вливаниями Фонда кино, загнавшее себя в гетто несмешных комедий и отдельных авторских фильмов. Но что такое индустрия, которой так жизненно не хватает? Резонно предположить, что ответ следует искать там, где эта индустрия имеет образцово-показательный характер, — близ бульвара Сансет, на Голливудских холмах, куда так часто обращаются взоры многих наших кинопродюсеров, время от времени вполне честно пытающихся воспроизводить на родной почве проверенные лекала.

Но где же те учебники, в которых следовало бы обнаружить рецепты создания киноиндустрии-которую-мы-не-отыскали? Существуют классические американские учебники по написанию сценариев, по режиссуре, монтажу, работе со светом или звуком. Однако нет учебника, рассказывающего, как создать с нуля индустрию развлечений. Некоторые наши продюсеры отправляют своих подающих надежды протеже в американские киношколы, как отправлял студиозусов в европы Петр I, или же выписывают оттуда монтажеров, операторов, но чуда не случается. Оборачивается это лишь очередным набором штампов, только импортных. Подобное «продюсерское кино» оказывается в итоге чем-то не более удобоваримым, чем любое другое, просто с большим количеством недорогих (на дорогие нет денег) спецэффектов и более яркой картинкой.

Как бы высокопарны ни были на мастер-классах заезжие голливудские мэтры, на самом деле их невеликий секрет состоит в том, что они и сами

не знают, «где у него кнопка». Они просто изо дня в день живут в некоей среде, для них прозрачной и незаметной, которая и есть индустрия. Она проводит звуки и доставляет кислород нейронам, с ее помощью можно летать, в ней можно плавать, в конце концов, именно ее давление заставляет все предметы (в нее помещенные) приобретать определенную форму, цвет и запах. Как же увидеть и почувствовать то, что увидеть и почувствовать изнутри нельзя, что для обитателей голливудских студий-мейджоров лишь еще один закон природы?

Голливуд, повторюсь, на поверку категорически не способен к саморефлексии, оттуда нельзя ждать подсказок. Неспроста в «Авиаторе» Хоуард Хьюз — скорее «поэт и гражданин» или «офицер и джентльмен», но никак не режиссер и продюсер, а обласканного пятью «Оскарами» киноцентричного «Артиста» со всеми его плюсами и минусами за американцев снял француз Азанавичюс. Однако неожиданную помощь в поисках чужих секретов пытливым исследователям «фабрики грез» оказала соседствующая с Лос-Анджелесом долина Сан-Фернандо, или просто Долина, где производится большая часть телевизионной кинопродукции.

Именно американское развлекательное телевидение, вечно завидующее гонорарам и звездному статусу старшего брата, само того не подозревая, произвело на свет самый подробный, а то и единственный на данный момент путеводитель по задним дворам и кулисам Голливуда, показав его таким, каким его не видят даже те, кто живет там десятилетиями. И сделало это в формате, который с самого начала никак не предполагал хоть сколько-то серьезного к себе отношения.

В сентябре прошлого года вышла в эфир последняя серия восьмого, заключительного сезона сериала Entourage, известного у нас как «Красавцы», «Окружение», «Свита» или просто «Антураж» (производство HBO). Славящийся своим крайним презрением к возрастным ограничениям кабельный канал, пятерка неизвестных широкой публике актеров, еще более неизвестный шоу-раннер, жанр подростковой комедии и соответствующая целевая аудитория, разве что Марк Уолберг в качестве продюсера мог бы чем-то зацепить блуждающий по страницам IMDb взгляд девять лет назад, когда все только начиналось.

По сюжету трое парней из Квинса — актер Винни Чейз, его менеджер Эрик и Черепаха, просто Черепаха — на фоне случайного успеха Винни, снявшегося в успешном артхаусном проекте, отправляются в Голливуд. Там их ждет давно уже пытающийся завоевать экран двоюродный брат новоявленной звезды Джонни Драма, а также акула голливудского кинобизнеса агент Ари Голд, которому придется переживать с нахальными новичками все перипетии их непростой карьеры.

Сериал лишь формально посвящен разнообразным творческим, алкогольным, наркотическим или любовным похождениям пятерки главных героев, на деле же это от начала до конца подробнейший чертеж голливудской киномашины и заодно инструкция к его применению.

Согласно главной идее проекта большая часть персонажей, эпизодов и ситуаций в той или иной степени основана на реальных прототипах и их воспоминаниях. Так, агент Ари Голд срисован с партнера влиятельного голливудского агентства «Эндевор» Ари Эммануэля, остальные персонажи тоже сделаны максимально приближенными к реальности, в каждом эпизоде они отсылают к реально существующим фильмам, людям, их историям. За восемь сезонов на площадке сериала в роли самих себя появились в игровых эпизодах Аарон Соркин, Ник Кассаветес, Питер Берг, Фрэнк Дарабонт, Питер Джексон, Джеймс Кэмерон, Дэвид Кроненберг, Бретт Ратнер, Мартин Скорсезе, Гас Ван Сент и другие большие люди мирового кинематографа, более привыкшие стоять не перед, а за камерой, тем более не привыкшие сниматься в подростковых ситкомах. Такова оказалась заразительная сила этого скром-

нейшего на первый взгляд проекта. И это не считая Харви Вайнстайна и Вернера Херцога, которые становились тут объектом для едких пародий.

Таким образом, секрет успеха сериала и его самоценности для нас прост — большую часть времени Винни Чейз и его многочисленная свита день за днем работают шестеренками в том самом хорошо отлаженном механизме голливудской индустрии, секреты которой нам хотелось бы раскрыть. Постепенно зритель вместе с героями учится улавливать все эти капканы и противовесы, вникать в сложности производственного процесса как студийных блокбастеров, так и снятых за свои деньги «независек», попутно задевая анимацию, сериалы и даже порнобизнес. Причем именно формат сезонного сериала длиной в 96 эпизодов оказывается единственным, который позволил воссоздать столь подробное повествование.

Взаимоотношения звезд и студий, режиссеров и кинокритиков, завсегдатаев программ «Санденса» и блокбастеростроителей с их непомерными бюджетами — это те детали, которые всегда оставались за кадром. Не зря сериал назван «Окружение», поскольку именно незаметные люди — «младшие партнеры» и начальники отделов на студиях и в агентствах, менеджеры, их секретари, пресс-атташе, геи-помощники, безвестные таксисты-сценари-

На съемках фильма «Властелин колец. Возвращение короля», режиссер Питер Джексон

сты и «литературные негры» с телевизионных каналов — вот настоящие герои этого праздника жизни.

Их жизнь — непрерывные круги ада, когда даже самые стойкие срываются и начинают швырять мобильники в стенку или попадают за решетку в попытке совершить очередной трудовой подвиг ради клиента. Но глядя на эти бесконечные перипетии, поневоле начинаешь понимать: подобные люди и есть тот приводной механизм, который заставляет Голливуд работать. Один помощник позвонил другому, и колесики завертелись. Звезда уперлась, студия сократила финансирование, режиссер-европеец устроил истерику на площадке, сценарист ушел в запой, актер второго плана получил по морде в баре. Но тут же в ситуацию включились специальные люди, и конфликт стремительно разрешился. Или не разрешился, и все тут же бросились реализовывать другие планы, задвинув проект в долгий ящик или же его похоронив.

Во время просмотра иногда кажется, что если здесь что-либо все-таки выходит в прокат, то лишь благодаря череде чудесных, почти невозможных совпадений. Оступиться тут можно буквально на каждом шагу — на наших глазах этот механизм пережевывает отдельных людей и целые компании с тем же успехом, с каким выносит их на свет софитов, выделяя чемпионов бизнеса. Зрителю в красках расписывают все — суперуспешный старт выдуманного уберблокбастера Джеймса Кэмерона «Аквамен» и страшный провал бескомпромиссного артбайопика «Медельин», принудительное лечение в наркотической клинике и взлет к вершинам зрительского признания. В ход идет вся гамма возможных исходов.

И все это зависит от ежедневного труда незаметных людей, которые сами фильмы не снимают, деньги на них не находят, в кадре не появляются, сценарии не пишут. Они вообще почти ничем, кроме телефонных звонков, не заняты, хотя при этом и погибают на работе от усталости.

Глядя на этих вроде бы обычных серых клерков, пусть и высокооплачиваемых, нетрудно заметить, что в российском кинобизнесе нет ничего похожего. Обратите внимание, на недостаток каких людей жалуются наши продюсеры. Остро не хватает вторых режиссеров, ассистентов по кастингу, нормальных актерских агентств, линейных продюсеров и директоров картин. Это не считая массы творческих и технических профессий «среднего звена», которых тоже на найти днем с огнем. Даже набивший оскомину вечный сценарный голод не так остро беспокоит думающую часть нашего едва держащегося на ногах кинобизнеса, как практически полное отсутствие людей тех самых профессий, о которых и снят сериал «Окружение».

Не в этом ли немудрящий секрет того, в чем конкретно заключается в нашем случае «отсутствие индустрии»? Многочисленные, но совершенно беспомощные актерские агентства способны только более или менее регулярно поставлять типажи для российского сериального производства (это, пожалуй, вообще единственный уголок относительно выстроенного кинобизнеса на просторах бывшей одной шестой части суши). Режиссеры и продюсеры чуть ли не с придыханием пересказывают друг другу истории о знакомых локейшн-менеджерах, которые приезжали к ним на встречу в косухе и на байке, добывая для съемок какие-то совершенно запредельные места. Нет телефончика такого человечка? Довольствуйся каталогами сдаваемой «под кино» недвижимости, почти сплошь состоящей из подмосковных особняков с темной историей прежнего владельца.

А наши профессиональные вузы, призванные работать в роли социальных лифтов? Где эти специалисты, которые бы составили каталог выпускников-операторов или художников-постановщиков и начали бы *продавать* их как своих клиентов на рынок? Нет рынка? Такими темпами он не появится никогда.

Пресловутый сценарный голод, от которого стонут все, не только русское кино. Мы видим отдельные попытки продюсерского питчинга проектов, конкурсы сценариев в «Искусстве кино» — все это призвано хоть как-то

заменить нормальный механизм, в котором интересный сюжет даже самого малоизвестного автора становится предметом заинтересованного рассмотрения. Но для этого в кинобизнесе должны быть отстроенные горизонтальные связи (система агентов) и вертикальные селекционные лифты (непрерывно действующий механизм отбора). У нас этим заниматься некому.

На современных студиях в лучшем случае есть неленивый подвижник-продюсер, который лично читает весь самотек, но нет ни опытных редакторов, ни внятного штата людей, способных переработать сырой материал, увидеть его ресурсы. Все или почти все отечественные киношколы рассчитаны только на то, что их выпускники выплывут своими силами (так, вместо отбора по таланту и профессионализму действует стратегия по принципу «кто может лучше себя подать»), честно предупреждая, что «на телевидение вас, скорее всего, возьмут, но не обольщайтесь». Буквально каждый отечественный кинематографист (кроме, пожалуй, двух десятков имен) ежеминутно поставлен в ситуацию персонажа «Окружения» Джонни Драмы, который мечтает об успешном возвращении в строй после многолетнего забвения, а также вечно мечущегося на грани провала режиссера-новатора Билли Уолша, мечтающего снять свой «Медельин». Даже если ты только начинаешь — по умолчанию ты уже хромая лошадь, и если вдруг повезет, то случится это всегда не благодаря системе, а вопреки ей.

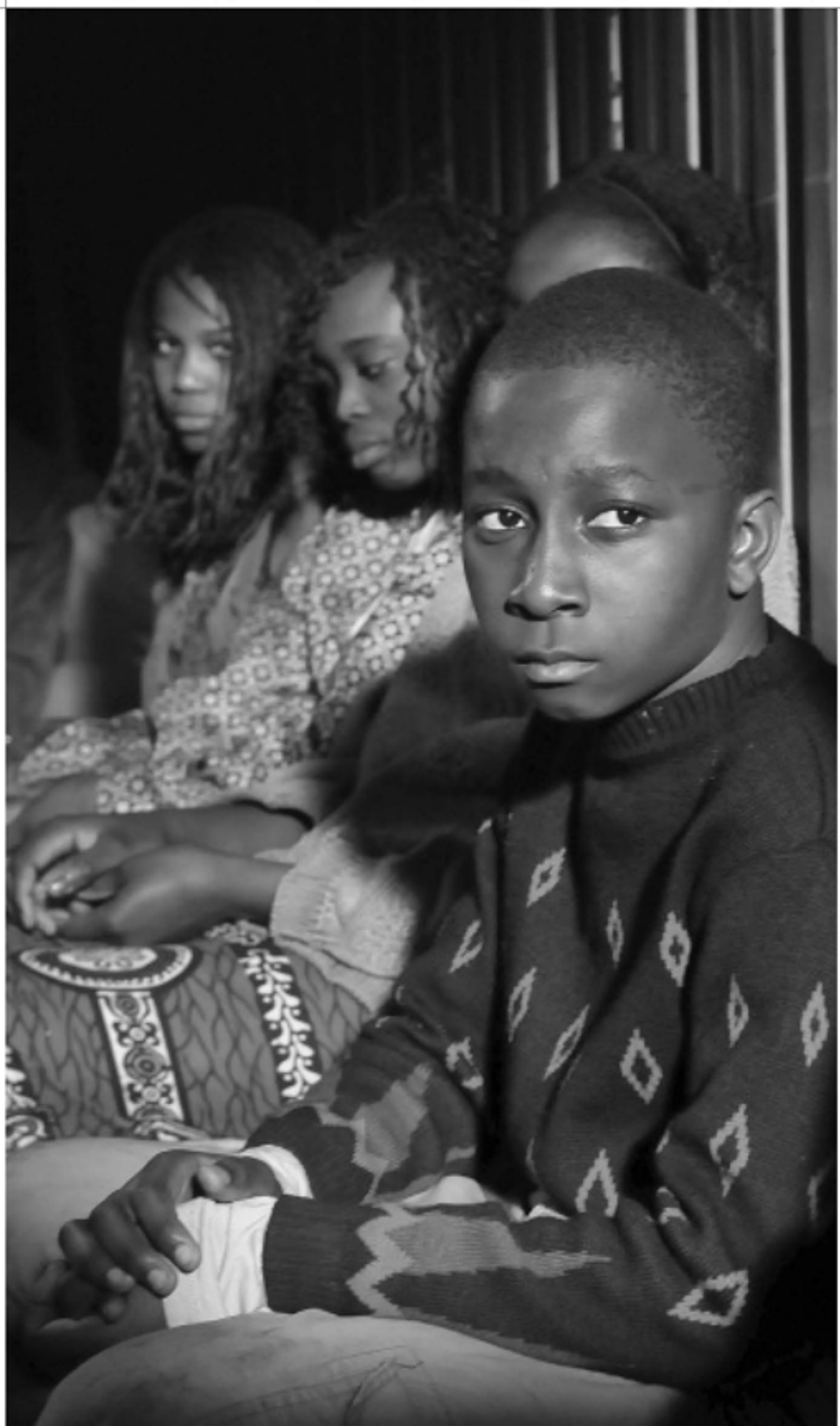
В этом, а не в пресловутом безденежье, и состоит главная проблема нашего кино. Да, умей наше кино хотя бы в среднем по рынку выходить в ноль (хотя еще ни разу валовые вливания государства и частных инвесторов не сравнялись у нас с суммой годовых сборов), продюсеры были бы немножко свободнее в своем выборе и не зацикливались на бесконечных высосанных из пальца комедиях. И вопрос госдотаций стоял бы не так удушающе остро. Но даже в этом случае наше кино за прошедшие десять лет ни на йоту не продвинулось в построении того, что мы видим в действии по ту сторону океана или в той или иной степени у наших европейских коллег.

Отдельные продюсеры год за годом тщательно собирают вокруг себя проверенных людей, создают в своих компаниях инфраструктуры полного цикла — от павильонов до постпродакшна и дистрибьюции, пытаются самостоятельно выращивать или «покупать» на Западе недостающих специалистов (от монтажеров до звукооператоров). Так оказывается проще, чем барахтаться каждый раз вслепую, натыкаясь на заевшую, а часто просто отсутствующую шестеренку непостроенного механизма киноиндустрии.

Но эти центры кристаллизации профессионального опыта не спешат объединяться в общую структуру. Напротив, они тщательно замыкаются в себе, не пуская внутрь «чужих» и не выпуская во внешний мир «своих». А между тем показанный в сериале HBO огромный Голливуд по очевидным причинам не может себе позволить и намека на подобный уклад «натурального хозяйства», навсегда выкинуть проверенного человека или прозевать хоть чем-то выделяющегося из толпы новичка. Как и вся Америка, Голливуд — это непрерывно бурлящий плавильный котел, чутко реагирующий на любые изменения в окружающей среде.

Пока у нас не будут налажены необходимые связующие звенья, превращающие кинематограф в киноиндустрию, абсолютно не важно, как много у нас будет выпускаться фильмов в год, какую долю эти фильмы будут подбирать из общей суммы валового проката, сколько выпускников получат дипломы ВГИКа или какие призы достанутся нам на европейских фестивалях. Все это не будет значить ровным счетом ничего, потому что останется лишь частными и зачастую случайными достижениями отдельных подвижников, но не закономерным результатом труда тысяч не слишком известных клерков, чья работа зачастую сводится к телефонным звонкам и командировкам.

Р Е П Е Р Т У А Р



«Гавр»,
режиссер
Аки Каурисмяки

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Отверженные

Спустя год после каннской премьеры «Гавр» Аки Каурисмяки вышел наконец в наш прокат. Несмотря на награду ФИПРЕССИ, последний фильм финского романтика, интеллектуала-пролетария, смущает своей простотой высоколобых зрителей и критиков, оценивших тем не менее его винтажную прелесть. «Гавр» похож на все картины Каурисмяки и одновременно выпадает из их ряда. Публика смеется на просмотрах и плачет, то упуская из виду, что Каурисмяки снял обманку в жанре «симпатичной сказки», то получая удовольствие именно от «сказки». Однако Каурисмяки, сделав душераздирающе светлый «Гавр», засвидетельствовал свое глубоко и неразрешимо трагическое мироощущение. Но под покровом мелодрамы. Так «лирик вступил в жанр» (Беньямин о Бодлере). А Каурисмяки героизировал собственную меланхоличность, оставаясь верным своей же непринужденности, эксцентричности и поэзии городских окраин.

В «Гавре» — сверхъестественно киногеничном — Каурисмяки посылает воздушный поцелуй фильмам Карне: героя этого фильма зовут Марсель, его жену — Арлетти. Хотя этот Марсель еще и родом из «Жизни богемы», где был писателем (его играл тот же Андре Вилмс), а теперь стал чистильщиком обуви. Эта работа его нисколько не унижает, а свой

«Гавр»
Le Havre
Автор сценария, режиссер **Аки Каурисмяки**
Оператор **Тимо Салмонен**
Художник **Воутер Зун**
В ролях: **Андре Вилмс, Кати Оутинен, Жан-Пьер Дарусен, Жан-Пьер Лео, Пьер Этекс, Роберто Пьяцца и другие**
Pandora Film Produktion, Pyramide Productions, Sputnik, Yleisradio (YLE)
Финляндия — Франция — Германия
2011

ящик чистильщика он носит прямо-таки как ящик художника, который мог унаследовать от друга по парижской богеме, имевшего собаку Бодлер, знаковое в этом обществе имя. Такой же ящик перепадал и герою «Набережной туманов» (Марселя Карне), действие которой происходит в Гавре, откуда тот мечтал уплыть, чтобы не попасть в руки полиции.

Судовой врач, простак и одновременно художник-любитель, помогавший герою Габена смыться из Гавра, спрашивал мнимого художника, не кубист ли он, и успокаивался, когда тот отнекивался. В «Жизни богемы» Марсель знакомится с Родольфо, беженцем из Албании, которого спустя некоторое время депортируют из Парижа. (Мотив депортации аукнется в «Гавре».) Просидев в парижском кафе целый день, они сближаются настолько, что цитируют на ночных улицах Рембо, рассуждают о Малевиче, Шёнберге, Веберне, «испортивших» классическую живопись и музыку. Неподражаемый юмор режиссера засверкает в другом эпизоде, когда друзья композитора, третьего члена богемной шайки-лейки, заскучают во время исполнения его вполне авангардистского сочинения, опуса конкретной музыки под названием «Влияние синего цвета на искусство».

Марсель-чистильщик исправно выпивает по вечерам в кафе «Модерн». У барной стойки — Элина Сало, сыгравшая в фильме «Вдаль уплывают облака» директора ресторана «Дубровник», где старшей официанткой была Кати Оутинен, получившая в «Гавре» имя Арлетти. Название этого кафе перешло из фильма Карне «День начинается», где сыграла Арлетти, ее героиня как раз проживала в отеле «Модерн». В «Гавре» та же барменша-француженка, сыгранная финкой, выдает Марселю *mot* о его благонравной жене: «Иностранцам клошары кажутся более романтичными, чем нам». Марселя, свободного художника, то есть чистильщика обуви, она уподобила клошару, а домохозяйку Арлетти, на роль которой назначена любимая актриса Каурисмяки, — «иностранке». Тем самым Каурисмяки с высоким простодушием и неизменной иронией осуществляет здесь буквальное «становление Другим». И таким образом эмансипирует переживания этих парий, фриков, заседающих дни напролет в кафе «Модерн» от нечего делать, но объединенных вдруг одной насущной целью: спасти чернокожего мальчика-нелегала от полиции.

Каурисмяки поэтизирует благородную солидарность жителей квартала — гаврских простолюдинов с легендарными именами вроде Марсе-

«Гавр»

ля по фамилии Маркс и Арлетти. «Вы настоящий французский джентльмен», — воодушевлялся Марсель, познакомившись с Родольфо в «Жизни богемы». «Я джентльмен, но из Албании», — с достоинством отвечал бедный художник. После того как Родольфо звонил Марселю в бар из полиции, сообщая, что его депортируют, парижский бармен, давно знающий своего клиента, интересовался: «Проблемы?» Марсель по-джентльменски отвечал: «Нет, жажда». С таким же достоинством Марсель в «Гавре» выясняет имя чернокожего мальчика, знакомится с ним, успев его уже спрятать у себя дома, или разделяет трапезу из котелка с незнакомыми недоверчивыми африканцами в лагере беженцев, куда он направился, чтобы узнать адрес деда маленького нелегала.

В «Жизни богемы» верные друзья собирали деньги — сбывали картины, продавали любимые антикварные книги, чтобы умирающая Мими, подруга художника, провела остаток дней в больнице. В «Гавре» Каурисмяки устраивает благотворительный концерт рок-певца, чтобы вырученные от сбора деньги пустить на гонорар контрабандистам, которые должны переправить мальчика в Лондон, где работает прачкой его мать. Адрес Марсель находит как высокопробный авантюрист, прикинувшись родственником-альбиносом черного нелегала. Здесь ирония Каурисмяки достигает буффонады, клоунского трюка, который срабатывает по условностям всех жанров даже в кабинете начальника тюрьмы. В «Жизни богемы» Марсель ходил в разных башмаках — целая пара ему, писателю, была не по карману. Зато чистил он свою клоунскую обувь с неподражаемым тщанием.

Подруга рок-певца в «Гавре», без помощи которой он не дал бы концерт, потому что завязал со своей карьерой, названа режиссером Мими в память о своей несчастной тезке из «Жизни богемы».

В этом фильме есть все, что дорого Каурисмяки: любимые актеры, смешение — смещение времен при отсутствии стилизации (мобильник не по-меха тут уличному телефону-автомату), магнетический саундтрек, оклик, эхо любимых режиссеров — например, Одзу — в образе цветущей сакуры. Хотя и в «Жизни богемы», части которой были разделены на времена года, за окном больницы, где умирала Мими, тоже цвела сакура. В том фильме весна соответствовала времени утрат. В финале «Гавра», когда Арлетти вдруг излечивалась от смертельной болезни, ее встречало у дома роскошно цветущее дерево.

В «Гавре» есть не только все, что мы уже знали о Каурисмяки, но и нечто сверх того. В частности, совершенно другой тип солидарности. Сюрреальной. Феерической. При всех приметах бытового и вместе с тем мечтательного, хотя и гротескного сюжета. И — при невозмутимости, то дурашливой, то трепетной, то нежной, самой формы рассказа.

Эта мелодрама одушевлена в своем подсознании Чаплином, то есть новой для Каурисмяки чувствительностью. Она же проникнута и духом Бенюэля, то есть загадочной сверхреальностью невозможных перипетий сюжета, его околичностей и зигзагов, да и самого существования актеров, маски которых (простушки, злодея, обывателя и т.д.) не помеха их достоверности, поражающей воображение.

После просмотра одна зрительница (вспомнив эпизод в Кале, куда Марсель приехал на поиски деда мальчишки и где проспал на улице ночь, а утром выпил в кафе чашечку кофе) сказала: «Я сто лет пью кофе, а так пить и так держать чашку не научилась». Исчерпывающий критический комментарий.

Дома Марселя ждет собака Лайка и жена, аккуратно изо дня в день готовящая скудный ужин. Внезапно Арлетти заболевает. «Чудеса возможны», — не уверен французский доктор, сыгранный с затаенной смешливостью известным комиком Этексом. «Только не в моем квартале», — спокойно констатирует умирающая Арлетти. Однако с помощью волшебной палочки Каурисмяки она выздоравливает. Доктор в недоумении: такой случай был в Китае, но чтоб во Франции... Юмор финского режиссера обволакивает тут, как облаком, рафинированной реактивностью каждого персонажа.

Доносчика на мальчишку, которого разыскивает полиция, сыграл Жан-Пьер Лео, когда-то прославившийся не только у Трюффо, но и в фильме Каурисмяки «Я нанял себе убийцу», а теперь превратившийся — по виду, по роли — в монструозную маску сексота. Круг привязанностей режиссера очевиден, но он ими не ограничивается.

Марсель, Арлетти, Лайка живут на задворках Гавра рядом с чудесной булочницей, прекраснейшей барменшей, окруженной в своем заведении колоритной массовкой завсегдатаев, и конформистом-зеленщиком. Эти миляги, занесенные на съемочную площадку из старого кино, помогут спасти нелегала, которого охраняет и полицейский, не выдавший беженца перед отправкой в Лондон. После такого жеста Марсель и реабилитированный в его глазах полицейский, элегантные, церемонные и довольные, отправляются в знак примирения выпивать. Аристократическая *церемонность* — вот точное слово, проясняющее неожиданный способ существования актеров в этом фильме, их пластику, взгляд, поступки, речь и молчание.

Прозрачный, с яркими пятнами (от розовощекой булочницы в малиновом платье до желтого, дорогого как память, простенького платья Арлетти) морской воздух «Гавра» насыщают упоительные, похожие на скетчи эпизоды, вплавленные в ткань фильма с идеальным легато. Вот на вокзале ждет клиентов со своим ящичком Марсель. Прибывший пассажир присел на стульчик, но гангстеры из какого-то другого фильма его уже ждут. Незамедлительный выстрел прерывает одну киношную реальность, чтобы обернуться другой. Вот чернокожего мальчишку схватил за руку доносчик — полиция уже рядом. Но рука защитника, друга Марселя, вьетнамца, который живет под видом и с ID китайца (он тоже когда-то приплыл сюда нелегалом), останавливает единственного в этой среде, в этом квартале предателя. Вот Марсель чистит у собора обувь пасторам, залихватски курящим и болтающим — обсуждающим фрагмент из Евангелия столь же обыденно, как клиентки булочницы местные сплетни и новости. Вот, наконец, товарки Арлетти, булочница и барменша, приходят в больницу и ублажают домохозяйку... чтением Кафки! А вот и текст, под который засыпает отчужденная в своем квартале чужестранка, говорящая по-французски с акцентом. Ее Каурисмяки награждает именем легендарной французской актрисы, а Оутинен играет эту роль поистине с классицистской выразительностью, чеканя бытовые фразы, словно реплики Корнеля или Расина.

«— И люди же там! Представьте, никогда не спят. — А почему не спят? — Они не устают! — А почему не устают? — Потому что дураки. — А разве дураки не устают? — А с чего дуракам уставать?» Рассказ называется «Дети на дороге» (1913 год). Он о том, как сельские дети представляют себе город, в котором никогда не бывали и который им кажется всегда неспящим. В «Гавре» тоже полно местных «дураков», неустанно помогающих другим «дуракам» — тем, что приплыли к чужой земле, где их и поймали.

Каурисмяки давно знает, что изменить мир можно только в кино. Только в сюр-сверх-реальном экранном пространстве. Более уже нигде, никогда. Поэтому «фестивальный» сюжет о несчастных африканских беженцах в Европу он выводит из любых — политкорректных или антилиберальных — клише и погружает в якобы клише жанра, который играет подрывную саркастическую роль при общей мягкости тона, избранного для этой истории.

Выдумав такую нереальность, лишив героев отчаяния, наградив солидарностью и жертвенностью, мелодраматично цветущей сакурой, Каурисмяки снял свой самый отчаянный фильм об отчаянии. Кажется, что он покоится на костях банальности. Но ничего жанрового в «Гавре» нет, включая чудесное исцеление Арлетти или счастливое спасение африканца. Эти хэппи энды — сон режиссера, знающего про кошмар реальности не по сводкам с конгрессов здравомыслящих интеллектуалов или спецов по проблемам беженцев. Эти трагические в своей откровенной фикции финалы, хоть и овеяны чаплиновской щемящестью (щенячестью), запомнятся как безутешный оммаж финского гения киноиллюзии.

АЛЕКСАНДРА НОВОЖЕНОВА

Порно и чувства

Камера прыгает, в кадр попадает какая-то тень от абажура, потом лицо стоящей у стены красивой смуглой девушки, пытающейся принять порочный вид, но слегка смущенной. Ей может быть и четырнадцать, и шестнадцать, но совершенно точно, что она еще недостаточно взрослая, чтобы без дублерши сниматься во всех последующих сценах этого фильма.

— Что хочешь от меня? — спрашивает мужской голос за кадром, голос того парня, ее одноклассника, который держит в руках камеру и чья надвигающаяся тень закрывает лицо девушки.

— Что «что хочешь»?» — пытаясь расхрабриться, переспрашивает она.

— Чего от меня хочешь? Покажи.

— Что?

— Что хочешь.

В этот элементарный диалог про «хотеть и показывать», которым открывается фильм «Клип», более или менее укладывается весь его краткий синопсис. В фильме-победителе Роттердамского кинофестиваля, снятом сверхуверенно и ритмично, достоверно и откровенно двадцатисемилетним сербским режиссером Майей Милош, нет принципиальной новизны. Но есть определенная свежесть во взгляде на циркуляцию подросткового желания в условиях стремительного развития новых медиа, когда у каждого старшеклассника в разгар пубертата есть смартфон со встроенной видеокамерой.

В последние двадцать лет про подростков, которые ошиваются по бетонным рампам, переходам, задворкам, заплеванным клубам и квартирам друзей, принимая вещества, напиваясь и пытаясь что-то сделать со своей сексуальностью, которая блуждает внутри них без выхода так же, как они сами блуждают

«Клип»
Klip
Автор сценария, режиссер **Майя Милош**
Оператор **Владимир Зимик**
Художники **Зорана Петров, Сенка Клжакич, Марьяна Радович, Моника Раткович**
В ролях: **Исидора Симионович, Вукачин Ясны, Саня Микитишин, Йово Макшич, Моня Савич и другие**
Film House Bas Celik
Сербия
2012

«Клип»

по бетонным закоулкам своих городов — будь то в Америке или в странах бывшего соцблока, — снято множество фильмов. Начиная с беспощадных «Деток», «Параноид Парка» и кончая «Все умрут, а я останусь» — фильмом, сравнений с которым «Клипу» никак не избежать. «Клип» до ужаса похож и на «Девочек», и на «Все умрут, а я останусь» Валерии Гай Германики, как и сама фигура режиссера, которая чуть ли не клонирована, — молодая эмансипированная девушка, выросшая в условиях дезориентированного рыночного постсоциализма, снимающая фильмы про таких же, как она, молодых девушек и с такими подробностями, которые могут быть известны только молодым девушкам.

Красота главной героини, старшеклассницы Ясны, кажется особенно яркой на фоне тщательно подобранных Милош локаций — остатки позднего бетонного социализма везде выглядят одинаково уныло и романтично. Обстоятельство места — «где-то в нищей Восточной Европе». Дома, естественно, неблагополучно: пристойная, но от этого еще более унизительная бедность, тяжело больной отец и рыдающая мать и вечная битва с младшей сестрой за телевизор. Ясна находится в самой жестокосердной фазе взросления и, не желая думать об умирающем в соседней комнате, громко хлопает дверью — чтобы, оставшись наедине со своим телом, только недавно принявшим пригодные для секса очертания, снять на смартфон, купленный родителями на последние копейки, ролик в жанре girl touches herself on cam.

Все это — чего стоит только короткое мобиловидео ослабевшего отца, которого Ясна снимает, пока он спит, — конечно, сплошной психоанализ. Сексуальные отношения на фоне мамы и папы, которых хочется, но не получается вытеснить. Мир маленькой родительской квартирки, где есть только пыль, болезнь и скорбь и физически не остается места для чувственности: в какой-то момент квартира оказывается забита вещами со старой дачи, которую продали от бедности. Уродливая посуда в коробках — все равно что урны с прахом мертвых предков; рассматривая их фотографии, Ясна вдруг приходит в бешенство — они несовместимы с ее желанием.

Днем скучные уроки, а на переменах поцелуи взасос, опять же снятые на смартфон: все в итоге окажется на YouTube. Вечером под предлогом подготовки к контрольной в кругу подруг — алкоголь, переодевания в копеечные тряпки, поход на дискотеку, где сербская эстрада, грязные танцы и потреб-

«Клип»

ность все это сверху заполировать пивом. Компания парней из параллельного класса, шатания по стройкам и секс, показанный предельно порнографично.

В современном порно, которое склонно к несколько обсессивной каталогизации себя самого, есть категория POV, что расшифровывается как point of view, то есть точка зрения. Это порно, снятое одним из участников сцены: не внешний взгляд оператора, а то, что вы и сами могли бы видеть, будь вы на месте порноактера. У этого подвида есть своя вариация — WPOV, то есть woman point of view, порно, снятое с точки зрения женщины. WPOV — своего рода уступка феминистической претензии, которая предъявляется объективирующему мужскому взгляду, обычно доминирующему в порнографии.

Майя Милош весь фильм только и делает, что забавляется точками зрения на новую, живущую по законам порнографии реальность, помещая свою героиню в ситуацию, в которой «хотеть» не бывает без «смотреть» и «показывать». В которой секс, даже первый, не может быть непосредственным, всегда восходя к порнографическому канону. Порно как стандарт, секс как то, что должно быть показано, желание молодой женщины, возникающее в момент осознания себя объектом, который должен быть увиден через камеру смартфона. Кадры, снятые на кино, время от времени чередуются с кадрами мобиловидео, снятыми Ясной. Ее парень, тот, чей взгляд на нее через камеру открывает фильм, время от времени отбирает у нее телефон, чтобы снять свой собственный POV, в котором она должна показать, на что готова ради своего желания.

Все разыграно точно и живо: Милош репетировала со своими четырнадцатилетними актерами по шесть часов в день. В интервью она говорила, что снимает фильм об эмоциях: и эмоций тут предостаточно, их точно больше, чем в отчужденных «Детках», даже у Германики нет такого накала. Желание у нее просто описывается, подразумевается, о нем идет речь — но это всего лишь одна из тем, оно не пульсирует так откровенно, как это происходит в «Клипе», не управляет всеми событиями, то выливаясь в ссору, то в пьяные танцы, то в жестокую драку, то в сексуальную сцену. И в этом смысле Милош сняла действительно талантливый и многозначный порнофильм.

Панк-группа
Pussy Riot

БОРИС ГРОЙС

Изображая теорию

С 15 мая по 28 июня в помещении Stella Art Foundation в Москве работал временный ресторан Time/Food — совместный проект нью-йоркской группы e-flux, Stella Art Foundation и кассельской выставки dOCUMENTA(13). Time/Food предлагал обеды в обмен на кредит времени, который любой посетитель мог получить, зарегистрировавшись на сайте Time/Bank (www.e-flux.com/timebank) — платформе альтернативной экономики, дающей возможность группам и отдельным людям обменивать свое время и навыки, используя безденежные кредиты.
Проект Time/Food сопровождался специальной программой лекций и дискуссий «Искусство и восстание», которая была организована членами группы e-flux Антоном Видокле и Хульетой Орандой совместно с московским художественным критиком Екатериной Деготь. В рамках программы прошло 15 лекций, среди выступавших были Борис Гройс (Нью-Йорк), Франко Берарди-Бифо (Болонья), Сара Рифки (Каир), Марта Рослер (Нью-Йорк), Илья Матвеев (Москва), Алексей Радинский (Киев), Никита Кадан (Киев), Александр Скидан (Санкт-Петербург), Павел Арсеньев (Санкт-Петербург), Кети Чухров (Москва), Кирилл Адибеков (Москва), Давид Рифф (Москва).
Мы выбрали для публикации актуальные для журнала четыре лекции, которые будут напечатаны в ближайших номерах. Начинаем с открывшего весь цикл выступления Бориса Гройса.

Борис Гройс. Готовясь к сегодняшнему симпозиуму, я вспомнил начало из диалога Платона Symposion, в котором описывается ситуация приглашения философов на ужин. Диалог начинается с рассказа о том, как один богатый человек приглашает в свой дом друзей, они долго едят, проводят, как говорят американцы, good time, и в какой-то момент кто-то говорит: «А не позвать ли нам флейтисток?» Хозяин дома отвечает: «Ах, вы знаете, мы их уже слушали три вечера подряд, они нам надоели. Давайте вместо флейтисток пригласим философов». Эта фигура замещения — философ вместо флейтистки — подразумевает и другие аналогичные подмены, а именно: флейтистка вместо философа, философ как флейтистка и флейтистка как философ. А также: искусство как восстание, восстание как искусство, восстание вместо искусства, искусство вместо восстания. С этого платоновского диалога для меня начинается череда дифференций, подмен, замен, идентификаций и деидентификаций между двумя формами деятельности — флейтистки и философа, которые до сих пор определяют, как мне кажется, наше сознание. Кстати, на тему оппозиции между флейтой и философией было довольно много написано: Сократ перед смертью пытался научиться играть на флейте, Ницше писал, что судьба Сократа сложилась бы иначе, если бы он был более музыкальным.

Почему я сейчас напоминаю об этой оппозиции? Потому что когда мы говорим об игре на флейте, то имеем в виду пассивное, восхищенное и в какой-

то степени уводящее нас от реальной жизни переживание некоего события, которое остается для нас при этом изолированным, отдельным, ничего в нашей жизни не меняющим. Когда мы обращаемся к философии, особенно в ее сократическом смысле, то говорим на самом деле о восстании. О призыве изменить жизнь, о перемене — во время и в результате прослушивания речи философа — в самой субъективности слушателей, изменении их образа жизни, взгляда на вещи. Мы знаем все эти фигуры, описанные Платоном: выходы из пещеры, возвращения в пещеру, попытки реформировать общество, убийство философа после его возвращения в пещеру. Мы знаем проект Платона касательно установления господства философов, который, в общем, был первым социалистическо-коммунистическим проектом ликвидации частной собственности. И, может быть, самое любопытное в этом контексте: Платон критикует саму по себе еду, вводит оппозицию «врач vs. повар». Повар как флейтистка делает людям что-то приятное; врач как философ их лечит и дает им что-то полезное.

Но всегда имеется возможность обратить флейтистку в философа и философа во флейтистку. Дело в том, что оппозиция «полезное — приятное» сама по себе является оппозицией вкуса. Предполагается, что полезное должно быть неприятным. Это, кстати, было практически подтверждено экспериментом, когда некоторые американские фирмы попытались в 60-е годы сделать сладкие таблетки. Люди отказались их есть, решив, что вкусные таблетки не действуют — помогают только горькие.

Многие художники тоже считают, что красивые произведения искусства не могут быть революционными. Для того чтобы стать революционным, надо стать некрасивым, надо разорвать с традиционными установками вкуса. Но если мне нравится что-то, потому что это что-то горькое или некрасивое, я в действительности остаюсь в пределах вкуса.

Философия предлагала нам перейти от созерцания чего-то ложного (от слушания флейтисток) к созерцанию чего-то истинного — например, разума. Или от созерцания просто приятного искусства — к истинному искусству, которое меняет нашу жизнь. Но более радикальная критика, которая начинается в середине XIX века и доминирует сегодня, призывает нас отказаться от пассивной и созерцательной позиции как таковой. Вот это и есть особенность модернизма. Он начинается с того, что требует от нас активности и мобилизации, которые не происходят в момент самого созерцания. Созерцание чего-то истинного не переходит автоматически в создание истинно прекрасного в самой жизни, а не просто внешне приятного произведения искусства. Речь идет об активизации и мобилизации, которые никогда не прекращаются и не сменяются покоем, пассивностью и какой-либо формой созерцания.

Эта критика, как мы знаем, начинается с Маркса. Он первым выдвинул программу революционного изменения действительности. Для него любое философское и художественное созерцание было просто успокоительным средством. Своего рода компенсаторным терапевтическим предприятием с целью отвлечь людей от тяжести их реального положения. Вместо того чтобы отвлекаться от активной жизни, он призывал изменить ее.

За ним следует Ницше с его волей к власти, с его витализмом, отказом от любой созерцательной деятельности. Дальше — Бергсон. Вся философия, начиная с постгегельянского периода и до конца XX века, апеллировала к энергии, действию, решительности, изменению действительности вместо пассивности, созерцания и терапии. Иначе говоря, классическая платоновская, устойчивая культурная позиция Европы до середины XIX века была воспринята как просто успокоительная, как своего рода прекрасный сон, который должен быть отринут в пользу деятельности.

Призыв к новым функциям искусства звучит уже в начале XX века — в знаменитом «Манифесте футуризма» Филиппо Томмазо Маринетти, напечатанном в газете «Фигаро» в 1909 году. Это была первая художественная программа активизации искусства. Футуристическое движение было первым

художественным движением в Европе, которое понимало свою деятельность как событие, акцию, интервенцию, перформанс, хеппенинг. Футуристы устраивали скандалы, выходили на улицы, организовывали политические демонстрации, столкновения с полицией. Маринетти к концу каждого дня выяснял, сколько человек арестовано. Если было арестовано меньше десяти, он считал, что жизнь в этот день не удалась. Футуристы срывали выступления других художников, организовали свою партию и выдвинули политическую программу для голосования в региональный парламент города Рима. Вначале они не собрали достаточного количества голосов, затем скооперировались с ранним фашистским движением, но опять получили небольшой процент. После чего практически интегрировались в фашистское движение. Маринетти со своей группой стали частью партии Муссолини, а большинство футуристов погибли в последние дни войны.

Второе большое акционистско-политическое движение, на этот раз левое, было организовано Андре Бретоном и группой сюрреалистов в 20-е годы. Мы воспринимаем сюрреализм в основном как часть музейного собрания. На самом деле организации типа «Сюрреализм на службе революции» или «Сюрреалистическая революция» были чрезвычайно активными. Они тоже организовывали скандалы, устраивали демонстрации, вели антиклерикальные кампании. Андре Бретон, следуя вначале тактике Маринетти, пытался организовать собственную партию, но, когда это не получилось, решил вступить в коммунистическую — и три года добивался этого. Когда же после долгих унижений он был принят, его попросили выступить на одном из заводов «Рено» с лекцией о положении итальянского рабочего класса, объяснив, что он должен апеллировать исключительно к фактам и не высказывать собственных мнений. После этого Бретон страшно обиделся и вышел из партии с остальными сюрреалистами. Если вхождение Маринетти в фашистскую партию оказалось успешным, то опыт Бретона с коммунистической — неудачным.

После войны мы наблюдаем Ги Дебора, ситуационистский интернационал и прочие движения в этом духе. Что было главным аргументом Дебора в его полемике с «Обществом спектакля»? Краткость человеческой жизни. Аргументация была такова: если вы верите в Бога, отлично, занимайтесь созерцанием, оно будет частью бесконечного созерцания, в том числе после смерти. Если вы верите в разум, занимайтесь его созерцанием, поскольку ваше созерцание разума совпадает с ним как таковым, а разум бесконечен. Если мы посмотрим на любые традиционные обоснования созерцательной позиции, она всегда базировалась на ощущении, что в жизни что-то бесконечно, что через созерцание с этим бесконечным можно соединиться. Осознание абсолютной конечности стало началом активизма. Ощущение, что времени нет, а жизнь — конечна. Надо действовать здесь и сейчас. Немедленно.

Я живу в Нью-Йорке уже много лет и смотрю американскую рекламу: если, например, предлагается усовершенствованный холодильник, то вдруг — после нормальных слов — страшный апокалипсический голос говорит: «Call now. Don't wait. Call now». Вот этот «Don't wait. Call now» представляет собой сумму всей европейской философии от Маркса до Хайдеггера. Что значит «Бытие и время» Хайдеггера? Что времени нет, ничего нельзя откладывать, время все время сжимается. Возникает ощущение страха от его исчезновения. Надо сказать, что в этом страхе живет не только современная философия искусства, но и просто нормальные люди.

Мы живем в обществе, в котором никто не смотрит на изображения, а продуцирует и рассылает их в Интернете. Так происходит, во всяком случае, в прогрессивных государствах, которые мне приходится посещать. Народ фотографирует, снимает видео и рассылает через Интернет. Книги не читают, но сидят в среднем по три-четыре часа в Facebook и Twitter, где происходит их общение с миром. Никто теперь не гуляет и перед телевизором, как описывает Ги Дебор в «Обществе спектакля», не сидит, но все занимаются фитнесом,

джогтингом. Так что активизация происходит не только в интеллектуальной сфере, но и в повседневной жизни.

Если мы посмотрим на искусство, то оно, вообще говоря, как раз и расположено между этими двумя сферами. Между повседневной жизнью (искусство связано с ее формами, с эстетикой нашего повседневного существования) и неким теоретизированием по этому поводу. Искусство — практически медиатор между универсальными идеями и жизненной практикой. Это, собственно, и есть его основная функция в европейской культуре. В этом смысле оно оказывается зажато между идеологией активизации, которая господствует в современном мышлении, и современной повседневной практикой, которая тоже есть практика активизации.

Естественно, что искусство тоже активизируется. Но как? Если мы посмотрим на то, что делал Маринетти, что делали дадаисты, сюрреалисты, то речь идет об очень специфическом типе практики. О стихах, которые нельзя произнести и нельзя прочесть, в которых нет смысла. Уже Маринетти начинает писать сонорную поэзию, дадаисты — стихи, которые нельзя суммировать никаким значением или смыслом, а слова как бы разбиваются на звуки. Бретон предлагал писать так быстро, чтобы не только мыслью не поспевать за тем, как человек создает текст, но чтобы даже Фрейд, анализируя его, не нашел бы в нем никаких отсылок к подсознанию. Писать быстрее, чем работает подсознание.

Бретон прочел Маркса и сделал следующий вывод: выйдя на улицу, нужно выхватить револьвер и стрелять в толпу очень быстро, не размышляя, в кого стреляешь. У него есть примечание о том, что некоторые товарищи критиковали такую позицию как слишком анархистскую и лишенную перспективы, потому что надо целиться в классового врага, а не в кого попало. На это он отвечал: если начать разбираться, кто классовый враг, а кто — нет, это займет столько времени, что уже стрелять не захочется.

Я был очень впечатлен фильмом Ларса фон Триера «Меланхолия». Планета, которая приближается, чтобы разрушить Землю, называется Меланхолия, но я бы назвал ее Теория. Потому что она напоминает всем о смертности мира и о том, что нет времени. Там две сестры: одна реагирует на нехватку времени тем, что становится все более и более активной и все более заботится о чем-то, — такая голливудская героиня. Она пытается спасти ребенка, себя, найти какое-то решение проблемы, не осознавая, что не только на созерцание нет времени — это центральный момент, — но и для решения проблемы его тоже нет. Даже для понимания ситуации нет времени. Она действует как традиционный субъект европейского сознания. А вторая сестра обнажается, подставляя свое тело взгляду этой Теории или Меланхолии, и получает оргазм.

Это и есть ответ художника на исчезновение времени. В каком смысле? Речь идет об активности, но ненаправленной, не имеющей цели или какого-то результата вне себя. Об активности антителеологической, лишенной какого-либо целеполагания. Это и есть новый тип деятельности, который был предложен искусством и представлял собой перформативный результат определенного типа теоретизирования. Если нет времени для созерцания, то нет времени и для результативной акции, потому что между действием и результатом всегда может наступить смерть. Ты планируешь что-то осуществить через два часа, но за это время тебе может упасть камень на голову. Поэтому ты должен делать что-то, что может быть прервано в любой момент.

Если мы посмотрим на внутреннюю логику деятельности Маринетти, дада, сюрреализма, Дебора, Франсиса Алиса и других, мы увидим, что она может быть прервана в любое время. И в качестве таковых их действия оказываются уже содержащими в себе все, что необходимо. Им не нужен результат для того, чтобы получить оправдание своей активности. Они не получают легитимацию через результат. Не направлены на получение чего бы то ни было. Никогда не могут достичь успеха и потерпеть поражение, поскольку нет критерия успеха, как и критерия поражения. Есть действие, которое находится

«Меланхолия», режиссер Ларс фон Триер

вне логики успеха и неудачи, можно сказать, вне логики той рациональной системы, которая сложилась в политике и в бизнесе в XIX—XX веках.

Это попытка избежать двузначной системы «успех-поражение» и найти такую форму действия, которая может быть прервана и продолжена в любой момент. Почему? Потому что если я хочу быть результативным и достичь какого-то результата, то в тот момент, когда я этот результат получаю, моя деятельность завершается. Если я написал картину, выставил ее и продал, то этим моя деятельность завершена. Дальше я начинаю какую-то новую ее форму — например, начинаю писать следующую картину. Действие является прерывным, и никакого непрерывного действия не возникает. Если же я вместо этого занимаюсь перформансом и, как Алис, гоняю лед по улицам Мехико-Сити, то это и есть действие, которое можно прервать в любой момент, но которое может продолжаться бесконечно долго, потому что не приводит ни к какому определенному результату.

Таким образом, мы имеем специфическую форму акции, не телеологическую и не результативную, но претендующую на обоснование в самой себе, а не в ее внешних причинах или результатах.

Что довольно интересно для меня, так это вопрос о социальной релевантности той формы деятельности, которая практикуется в современном искусстве в течение всего XX века. Эта релевантность является в каком-то смысле модельной. Здесь создается модель какого-то пространства, которое, в принципе, может существовать и вне художественного пространства. Как мне кажется, таким является движение Occupy, которое началось с Occupy Wall Street и которое я мог наблюдать со стороны в Нью-Йорке, поскольку некоторые мои студенты в нем участвовали. Оно меня поразило тем, что было структурировано абсолютно как художественная практика. Это было перенесением художественной практики, сформировавшейся в постфутуристический, постсюрреалистический период, на политическое поле.

Мы наблюдаем здесь активистов, которые не ставят себе определенных целей, не имеют лидеров, программы, которую они могли бы выполнить или не выполнить. Они не выдвигают никаких четких требований. Они просто выходят из существующей системы целенаправленных, рационализированных, легитимированных действий в другой модус существования — в практическую жизнь. Довольно быстро газеты стали писать о том, что это движение не может иметь успеха, поскольку иметь успех может только тот, кто следует логике рационально организованной социальной и политической практики. Авторы статей забыли при этом, что это движение не может и потерпеть поражение. Конечно, оно не может добиться успеха, но когда кто-то стал считать,

что оно потерпело поражение, эта же практика возникла в другом месте, потом распространилась дальше, потом вернулась на прежнее место.

Мы имеем здесь дело с практикой, которая сумела найти выход из логики современного индустриального или постиндустриального общества с его целенаправленными рациональными действиями. Этот выход — в форме деятельности, с которой это общество еще не знает, как справиться. Это действительно очень глубокий сдвиг. Потому что если вы предлагаете альтернативный проект, то его можно критиковать. Если альтернативную программу — можно выступить против нее. Какие-то определенные требования — их можно принять или отвергнуть. Но если вы меняете саму систему целеполагания как таковую и если вы с самого начала определяете вашу практику в других терминах, то с этой практикой довольно трудно справиться.

Мне всегда приходит в голову 68-й год и судьба двух человек, которые потерпели в известном смысле поражение. Это Че Гевара и Кастро. Все, что они сделали, оказалось неудачным в одной или другой форме. Но любопытно, что к Кастро мы не испытываем никакого непосредственного сочувствия. Хотя я был на Кубе и мне очень многое там понравилось. Зато Че Гевара стал секс-символом революции. Это означает, что можно быть неудачником эстетично, а можно — как-то не эстетично. Я это говорю к тому, что многие считают, что искусство парализует революционную энергию. Мне кажется, искусство делает эстетически привлекательным общественное движение даже в модусе его неудачи. Оно дает нам возможность относиться к нему хорошо вне критериев успеха или неуспеха, даже если оно этими критериями руководствуется.

Многие говорят, что современное искусство элитарно. Я согласен с этим — оно недемократично. Но я бы сказал, что оно недемократично, поскольку оно более демократично, чем любая возможная демократия. Тут вот в чем проблема: современное искусство открыто не только рационально мыслящим гражданам западных и восточных государств, но оно является постфукодианским и постделёзовским в том смысле, что не забывает и о безумии, и о детскости. Включает в себя поведение, которое могло бы быть свойственно животным. Способно разговаривать с птицами, как уже делал Святой Франциск, стремится стать камнем, как Дональд Джадд, или машиной, как этого хотел Энди Уорхол. Короче говоря, оно стремится интегрировать в свою сферу то, что обычное общество интегрировать не может и не хочет. В этом смысле искусство является не элитарным, противопоставляющим себя широкой социальности, а еще более социальным, чем социум вокруг него. Габриель Тард в своей теории подражания употреблял термин «суперсоциальный». Суперсоциален не тот, кто как бы изолируется от окружающего мира, а тот, кто идет за его пределы, кто переходит за социальность мира, в котором живет. Такая суперсоциальность приводит к разрыву между художником или мыслителем и окружающей его средой. Но этот разрыв имеет свою причину не в элитарности, а как раз в более радикальной социальности художника, чем окружающая его социальность.

Екатерина Деготь. Ты возвращаешься к противопоставлению искусства и произведения искусства в пользу первого; искусство как деятельность и искусство как процесс. Это очень привлекательно, но вся система институций — может быть, не вся, но уже в значительной степени — искусства предназначена для произведения: музеи, коллекции, экспозиции. Ты в последние годы утверждаешь — и справедливо, как мне кажется, — что произведение искусства есть документация этой деятельности, о чем говорили еще романтики. Когда они посещали какие-то горы, то писали впоследствии, что все их картины имеют смысл только как документация того, что они там видели, так и жизненного опыта, который там пережили. Но все же есть ли надежда, что система институций искусства каким-то образом трансформируется так, чтобы в нее помещалось именно искусство, а не произведение искусства?

Б.Гройс. У меня такое впечатление, что сейчас институциональная сторона искусства проходит через очень глубокую трансформацию. Прежде всего это

связано с тем, что в Европе, которая была все-таки центром художественных движений, государственная, региональная, коммунальная поддержка искусства снижается с невероятной быстротой. Практически с каждым годом уменьшаются финансирование и общественная поддержка художественных институций, восхищение ими, желание их иметь, поддерживать.

Недавно вышла сенсационная книжка «Культурный инфаркт», изданная в Германии, где призывалось закрыть все государственные музеи в Германии и прекратить всякую поддержку культуры. Это популярная на Западе позиция. Поэтому мне кажется, что европейская модель постепенно приближается к американской, которая, я думаю, в свою очередь, будет еще более американской, чем сейчас. Иначе говоря, роль частных коллекционеров, рынка, соответствующих структур возрастает. Искусство, направленное на производство произведений искусства, еще больше ассимилируется художественным рынком. В этом контексте искусство понимается не как событие, а как art market. Вся нынешняя массовая медиальная система ориентирована на него.

С другой стороны, в тех же Соединенных Штатах Америки — может быть, больше, чем в Европе, — развито альтернативное движение. Художники создают собственные группы, дигитальные проекты без государственной поддержки, по своей инициативе и при помощи близких им по духу кураторов. Возникает довольно живая сцена вне традиционных художественных институций. Поэтому мне кажется, что разделение произойдет само собой. Традиционные художественные институции будут полностью абсорбированы артрынком, а альтернативные движения во многом уйдут в Интернет, на перформативные площадки. Если мы посмотрим на альтернативные проекты, которые сейчас делаются в Европе, то они все-таки базируются на перформансе. Это факт. Будь это танец, художественный, музыкальный или теоретический перформанс, как сегодняшняя встреча, но это всегда событие. Мы имеем сейчас две формы бытования искусства, и они разойдутся. Производство продуктов искусства уйдет в пространство рынка, а вне его возникнут — уже возникают — какие-то более или менее стабильные площадки для перформативной деятельности.

Мне кажется, очень принципиальный вопрос касается отношений произведения искусства и зрителя, условно говоря. Традиционное понимание искусства базировалось на том, что я что-то делаю, даю какой-то продукт — зритель на него смотрит. Эта модель разделения «я действую — он смотрит» начинает разрушаться с двух сторон: во-первых, художники не делают ничего такого, на что хочется посмотреть, а во-вторых, люди смотреть не хотят.

Другая модель — это в широком смысле участие в определенной форме художественной деятельности. Мне рассказывал мой американский студент, что его знакомые вернулись из поездки в Таиланд и показывали фотографии, которые они там сделали. Предполагалось, что они будут демонстрировать виды Таиланда, а показали они только различные ванны в разных отельных номерах. Совершенно концептуальный проект. Люди начинают делать то же самое и в том же месте, в котором делается произведение искусства. Это и есть переход от созерцания к имитации, в хорошем смысле этого слова. Имитация — очень креативный акт. Это то же самое, что апроприация. Это попытка использовать какие-то технологии, для того чтобы самого себя определить в публичном пространстве. То, что я описывал в одной из своих статей как self-design. Мне нью-йоркская ситуация сегодня очень напоминает Москву определенного времени. Сильный рынок, отсутствие господдержки, большая степень самоорганизации художественной сцены, активность, энтузиазм. И это очень приятно. Даже более, чем европейская модель субсидируемого, контролируемого государством искусства.

Если мы посмотрим на традиционное различение между политическим и художественным движением, то политическое ставит себе целью захват власти, реализацию какой-то четкой программы, имеющей критерий успеха/неудачи, лидеров, административные и прочие составляющие. В то время как

художественное движение базируется на других практиках. И не может быть зафиксировано или описано в этих терминах. Различение четкое: одно есть художественное поведение, другое — политическое.

В отношении Occupy совершенно ясно, что это различие не работает. Оно не организовано и не структурировано по принципу обычного политического движения. Но очень напоминает по своим методам именно художественные движения, в частности и 68-й год. Феномен перенесения определенного типа поведения из эстетического в политическое пространство, конечно, трансформирует его. Но традиционного различения больше нет. Нельзя твердо сказать, что это — художественное, а то — политическое.

Есть разные типы прогулок по разным пространствам. Кто-то попадает на площадь, кто-то — в музейный контекст, кто-то — на биеннале. Поведение примерно одинаковое — эффект различный. Интересно посмотреть на то, как одни и те же практики ведут себя и выглядят в разных состояниях. Даже если это неудачно, часто поучительно.

Французский язык различает два слова: succès и réussite. Оба по-русски означают «успех», но одно имеет значение успех в смысле известности, успех у публики, а другое — в смысле достижения конкретной цели. Александр Кожев говорил о том, что он ненавидит успех в смысле «получения известности», но хочет достичь каких-то результатов. Можно и наоборот: любить не достижения, а известность. Что такое художник? Это человек, который что-то показывает. А для того чтобы показать, нужно, чтобы это было видно. Поэтому получение успеха в смысле достижения видимости — это важная составляющая художественной практики. Но я говорю сейчас об успехе не в этом смысле, а в смысле достижения конкретных политических целей. Это совершенно другое.

Любопытно вспомнить об одном классическом сочинении начала XX века: Жорж Сорель написал эссе о насилии. Он говорит, что наибольшим потенциалом насилия обладает ничегонеделание. Если мы представим тотальную забастовку, когда люди вообще перестают что бы то ни было делать, то все обрушится гораздо более тотально. Это было возражение против Маркса и его идеи революции. Сорель считал, что ненасильственный отказ от поддержки существующей системы более радикален, чем попытки ее свержения. Потому что попытки ее свержения в марксистском смысле — это участие в ее политической практике. А отказ — абсолютная форма насилия. Потом это было тематизировано многими теоретиками политического насилия в XX веке — Эрнстом Юнгером, например. Слева и справа. Vita comtemplativa и vita activa. В каком-то пункте они совпадают, а они совпадают тогда, когда действие получает оправдание через само себя. Тогда оно совпадает с бездействием, которое также не получает свои критерии извне — по результату.

Менее всего я хочу быть пропагандистом Сореля, который очень повлиял на Маринетти, но просто хочу отметить, что совпадение делания и неделания представляет собой стержневую теорию политического насилия в XX веке, описание его наиболее радикальной формы. Воспринимается как своего рода акме. Не зря Бертран Рассел писал о Ганди как о человеке, наиболее «насильственном» в XX веке. Ганди говорил: «Я собираю двадцать миллионов человек. Если вы сделаете это, то они разойдутся, а если вы не сделаете это — то нет». И это неделание как активное действие оказывается странным образом наиболее мощным политическим оружием в XX веке.

Как характеризуется современная политическая ситуация? Мы имеем экономическую глобализацию и не имеем политической. Собственно, все современные проблемы связаны с тем, что степень экономической интеграции выше, чем политической. Это видно по Европейскому союзу, это, собственно, то, из-за чего он имеет все свои проблемы. Это видно по другим странам. Из-за этого современная экономика приобрела, как это уже описывал Маркс, фатальный характер. Из-за того, что в экономике ничего не регулируется и нет политической инстанции, которая могла бы вступить в диалог с экономикой,

события приобретают фатальный характер. Действие политической власти сегодня в основном реактивное. Это связано с дисбалансом между политикой и экономикой, но это не означает, что в экономике нет критерия успеха. Есть, конечно, критерий успеха — деньги. Можно заработать очень много денег, можно их потерять, можно иметь очень большой успех и его потерять, можно потерпеть большую неудачу.

Я согласен с тем, что в этом есть иррационально-фатальный момент. Это не то, что можно полностью просчитать, — здесь есть элемент случайности, очень фундаментальный, напоминающий античное понимание рока. Капитализм — это результат возвращения к дохристианским, античным представлениям о природе, фатуме, свободе человека. Это возвращение к гуманизму, но оно всегда связано с риском, возможностью поражения и фатумом. Даже античные боги подчиняются року, в отличие от христианского Бога.

Можно сказать, как говорят многие французские социологи, что есть такая вещь, как символический капитал. Но это не то же самое, что экономика и денежный капитал; мне кажется, что здесь есть какой-то разрыв, потому что в культурной практике нет того фатального аспекта, который есть в экономике капиталистического типа и который, собственно говоря, мобилизует людей атмосферой риска. Либерализм можно понять как экономическую практику, как свободу предпринимательства и как индивидуальную политическую свободу. В нем есть политический и экономический аспекты. Степень, в которой они связаны между собой, — это сложный политический вопрос. Мы имеем пример Китая, где экономическая свобода довольно развита, а политическая очень ограничена. Я считаю, что Китай — очень хороший пример того, что между политическим и экономическим либерализмом существуют определенные различия. В Германии есть такое выражение, как «леволиберальные», и в России оно тоже есть. С одной стороны, в России актуально все то, что и на Западе. С другой стороны, здесь, конечно, традиционные политические требования не так выявлены, не так четко сформулированы и не так закреплены в общественно-политической структуре, как на Западе. В России либеральные требования, мне кажется, продолжают быть насущными. Если они выполнены, то можно думать, как пойти дальше. В этом смысле, конечно, есть разница между западной ситуацией и российской.

Е.Деготь. Но проблема в том, что эти справедливые требования немедленно в этой ситуации влекут за собой надежды на то, что они будут реализованы через экономический либерализм, которому эти надежды уже не оправдать. Тем не менее те, кто выдвигает либеральные требования, продолжают настаивать на том, что в первую очередь должна быть завершена экономическая либерализация, за которой последуют гражданские права, что, мне кажется, уже ясно, совсем не так.

Б.Гройс. Да, я согласен, это и проблема Китая.

Е.Деготь. Мы сейчас стремительно движемся в его сторону. Я думаю, это вопрос нескольких месяцев для трансформации в такую модель. К чему это приведет — другой вопрос.

Б.Гройс. Пробыв немного в Китае (я курирую сейчас Шанхайскую биеннале), поучаствовав в дискуссиях и посмотрев, как там все функционирует, я понял, что мы имеем о Китае очень поверхностное представление. Я участвовал там в политических переговорах, связанных с биеннале, — все это любопытно и довольно сложно. Я просто хочу сказать, что, конечно, «холодная война» породила противостояние: социалистическая экономика, авторитарный режим, с одной стороны, и демократическая, политическая и экономическая либеральная система — с другой. Но можно совершенно спокойно экономический либерализм скомбинировать с авторитаризмом.

Когда закончилась Французская революция, то все ее идеалы полностью перекочевали в эстетическую сферу. Что такое был романтизм? Попытка реализовать Французскую революцию в рамках одного художественного проекта. То, что мы сейчас имеем, — это неоромантизм, еще одна такая попытка —

Оккупай Арбат
(20 мая 2012 года)

но только в отношении Октябрьской революции, которая тоже закончилась. Мы имеем тут попытки перенести определенные утопические проекты из искусства в социальную жизнь, из социальной жизни — обратно в искусство. Это такое движение по историческим территориям, в котором мы, к сожалению, можем застать только определенный этап.

Жизнь коротка. У меня всегда есть ощущение, что очень важно участвовать в каком-то большом проекте, в транстемпоральном, трансисторическом движении. Для художника, для любого автора это важно.

В Соединенных Штатах сейчас все очень увлекаются французской философией: Фуко, Делёзом, Деррида. Все мои коллеги этим занимаются. Но если посмотреть на эти потоки, «машины желания», на эти жизненные импульсы, то они очень похожи на механизмы финансового капитала. На нерегулированную современную экономику. Левая академическая среда в Америке не очень далеко ушла от американских правых в политике. Я слушал дискуссии республиканцев, когда были primaries, и все это выглядело как цитаты из Фуко. Они все говорили: «Зачем нам образование? Его диктатура? Да освободитесь вы от этого террора государства! Демократы и левые хотят все регулировать, а мы — дерегулировать». Это еще один пример, как один и тот же дискурс бродит слева направо, потом справа налево, все время находясь в движении. Я только могу сказать, что интуитивно не могу поверить в то, что дисбаланс между экономикой и политикой, когда экономика почти полностью глобализована, а политика — совсем нет, будет долго сохраняться. Какой-то выход из этого будет.

Е.Деготь. Но будет ли это деглобализация экономики или глобализация политики?

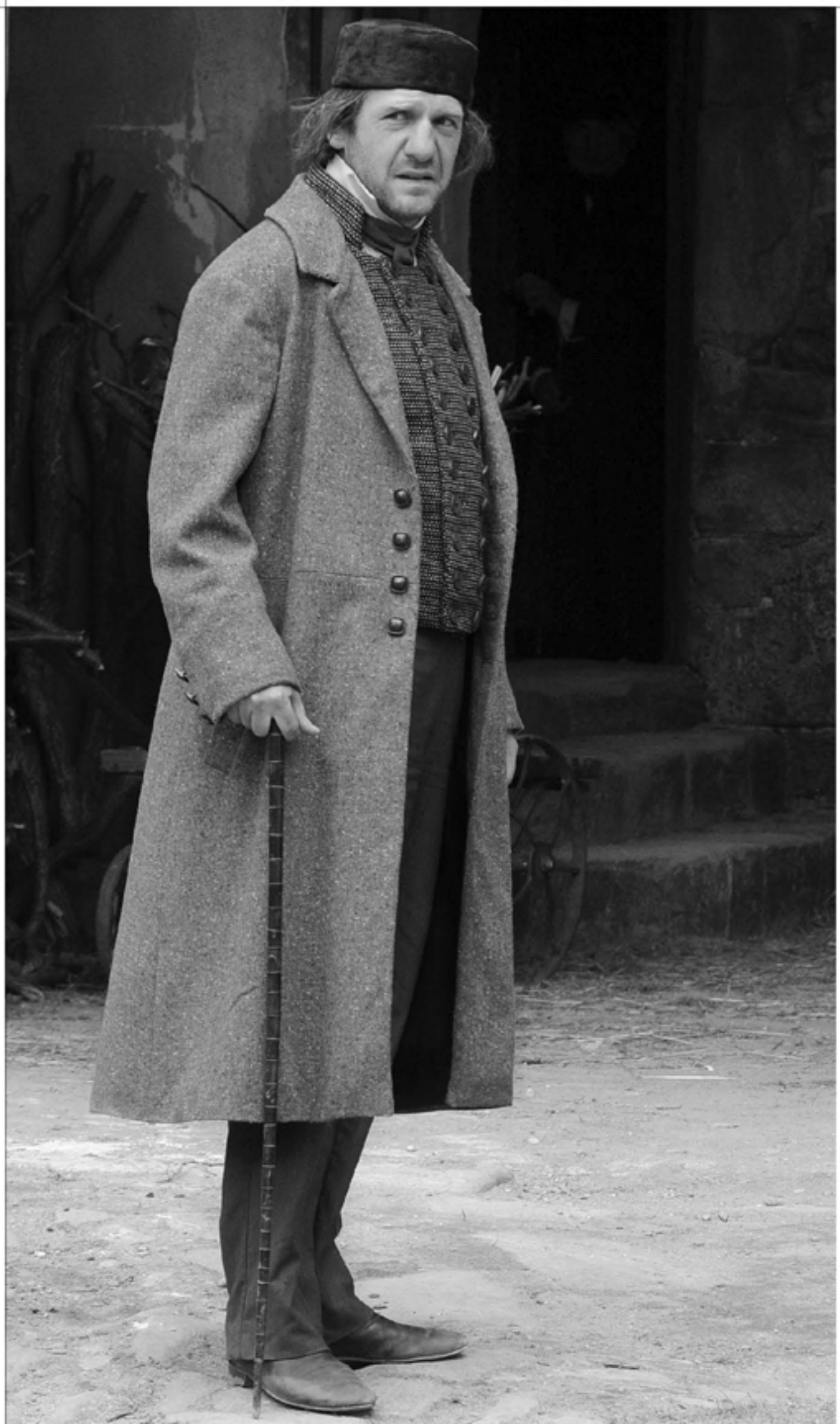
Б.Гройс. Я думаю, что это будет глобализация политики. Уверен в этом. Я как раз вчера или позавчера читал доклад ровно на эту тему по поводу Кожева и Фукуямы. Фукуяма прочел Кожева совершенно неправильно. Фукуяма сказал, что конец истории — это наступление экономического либерализма и конец политической власти. Кожев имел в виду прямо противоположное — создание мирового государства, гомогенного и универсального. Мне кажется, что история на стороне Кожева: должен быть баланс между политической и экономической властью, которого сейчас нет. И я думаю, что он должен быть глобальным.

Что более важно: непосредственный контекст, в котором произведение искусства или художественная акция функционирует, или более широкий исторический контекст? Мы знаем, что оба аспекта — важные. Важно, как наша акция функционирует в непосредственном контексте, в котором она осуществляется. Важно и то, в какой степени она может быть вписана в более широкие исторические, даже трансисторические потоки. Не надо забывать, что, например, египетские пирамиды и многое другое — это определенные системы. Но когда сейчас мы смотрим на них, мы не обязательно думаем о том, какую роль они играли для египетских жрецов. Я думаю, что, если бы египетские жрецы пришли в Британский музей и увидели там свои любимые мумии, у них был бы просто инфаркт. Они выставлены в другом контексте и перешли в другое пространство.

С одной стороны, мы можем посмотреть на конкретный контекст, а с другой — расширить этот контекст и увидеть ту же самую практику как часть более широкого и глобального исторического движения.

Е.Деготь. Как вы все прекрасно знаете, проблема России в последние годы была не только в плохой власти или злой полиции, а в пассивности человеческого материала, его нахождении в состоянии какого-то «зачарованного сна». Эта ситуация, безусловно, меняется на наших глазах, причем стремительно, и, возможно, как раз в силу бесцельности этих действий, их направленности на какие-то разговоры что-то меняется. Мы тут тоже разговариваем; надеюсь, это нам тоже что-то даст.

О П Ы Т



«Фауст», режиссер Александр Сокуров (Россия— Германия— США— Франция—Япония— Великобритания—Италия; Proline Film)

ЕЛЕНА НЕКРАСОВА

Что стоит за копродукцией

На Московском кинофестивале уже в четвертый раз прошла деловая программа Moscow Business Square (MBS), организованная Международным департаментом Фонда кино. Основной темой программы традиционно стала копродукция. С момента возникновения MBS четыре года назад работает Московский форум копродукции. Но в отличие, скажем, от прошлого года, в этот раз организаторы обошлись без выставки Moscow Industry Showcase, которая представляла собой стенды иностранных и российских кинокомпаний и давала возможность участникам находить партнеров.

Нынешняя MBS отличалась от предыдущей еще и тем, что была почти полностью посвящена американскому кино. Такой крен в сторону самой эффективной из мировых кинематографий был вызван тем, что введенное в нашей стране понятие «лидер производства» во многом опирается на американскую студийную систему. Фонд кино, с прошлого года занимающийся организацией MBS, считает необходимым продвигать принципы работы голливудских киностудий на разных площадках — эта система является для наших чиновников идеалом эффективности.

Поиск посредников и полная неопределенность

Наиболее репрезентативным был «круглый стол», посвященный тому, как в США готовят кинокадры. В нем участвовали и американские, и российские специалисты: Элизабет Дэйли, декан Школы кинематографии Университета Южной Калифорнии, Джеймс Хиндман, бывший производственный директор Американского института кино, Светлана Ефремова, руководитель драматического отделения Калифорнийского университета, Григорий Ивлиев, заместитель министра культуры РФ и продюсер Анна Крутова, вице-президент кинокомпании «СТВ».

На другой дискуссии обсуждалось, как в большом американском кино работают агенты и менеджеры, как ведется пиар-кампания фильма и как в ее процессе следует работать с журналистами. Как действует Ассоциация иностранной прессы, самостоятельно аккредитованная в Голливуде (HFPA), проводящая в том числе знаменитую премию «Золотой глобус», и Американская ассоциация кинокомпаний (MPAA). Об этом рассказывали Аида О`Рейли-Такла, президент HFPA, Юлия Дашевская, вице-президент MPAA.

Важной темой одного из «круглых столов» стала профессия *сейлз-агентов*. Они могут посчитать, какие сборы будущий фильм сделает на той или иной территории. Именно с этими расчетами можно обратиться в банк, где они станут гарантией для получения кредита по меньшей мере до 15 процентов бюджета. Продюсер Мартин Кац посоветовал российским коллегам

делать расчеты сразу в нескольких агентствах. В некоторых банках есть списки агентств, чьи расчеты могут стать для них такой гарантией. Конечно, российские продюсеры захотели узнать, какие именно, но выяснилось, что эта информация — конфиденциальная. Эта мелкая деталь продемонстрировала не только то, что формат дискуссии недостаточен, чтобы узнать тонкости ведения бизнеса на Западе, а также и то, что в развитых киноиндустриях не существует однозначных схем создания кино.

Для западного продюсера поиск денег на проект тоже представляется делом, полным неожиданностей. Например, то, почему инвестор вообще захотел вложить деньги в данное кинопроизводство. Одни хотят всего лишь диверсифицировать свои активы, а другие дают деньги на фильм, потому что их привлекает материал или иные, часто личные, обстоятельства. Такие инвесторы не ждут от проекта большой выгоды, и продюсер должен проявлять по отношению к ним прямо-таки бескрайнюю материнскую заботу, чтобы минимизировать риски. Например, ограничить их вложения в проект максимум 15—49 процентами бюджета. А Миранда де Пеньсье рассказала о том, что на ее фильме «Адам» технический персонал и актеры работали абсолютно бесплатно. При этом все они имели право на свою долю от проката. Правда, Миранда призналась, что в конечном счете это был довольно тяжелый профессиональный опыт.

Вторым поводом убедиться в отсутствии в кинематографе универсальных правил стал вопрос о том, на каком языке нужно снимать кино. Участники «круглого стола» заспорили о международных прокатных перспективах фильма, снятого не на английском языке. Кевин Тирни утверждал, что фильм обязательно должен быть на английском, а вот Мартин Кац привел в качестве аргумента иной позиции имевший коммерческий успех фильм Агнешки Холланд «В темноте», герои которого говорят на идиш, польском и украинском. Рынок фильмов о второй мировой войне пресыщен, и такое лингвистическое сочетание позволило фильму Холланд выделиться.

Обсуждали и вопрос, где и на какие деньги кино снимать, а следовательно, и где его показывать. Продюсеры Пола Вагнер («Миссия: невыполнима»), Пьер Шпенглер («Супермен»), Александр Роднянский, финансист Хал Садофф, литературный агент Дэвид Унгер утверждали, что кино, называемое голливудским, снимается по всему миру и там же показывается. Глобальность современного кинематографа проявляется, например, в том, что успех фильма в международном прокате продюсеры используют как его рекламу в США. Поэтому приезд голливудской звезды на национальную премьеру стал едва ли не нормой.

По мнению американских продюсеров, в российскую практику необходимо вводить налоговые льготы, которые делают, в частности, Канаду такой привлекательной для съемок. У нас практически совсем отсутствует система кинопроизводства, принятая во всем мире. Например, договор страхования completion bond, гарантирующий завершение фильма. Пьер Шпенглер рассказал, что пытался в свое время открыть в России страховую компанию, которая бы решала эти вопросы, но наши кинематографисты просто не понимали, зачем это нужно.

Как это делается в Канаде

Едва ли не идеальным воплощением копродукционной схемы считается Канада: у этой страны в настоящее время заключено самое большое в мире — всего пятьдесят четыре — количество договоров о копродукции с разными странами. Привлекательной для совместных съемок Канаду делают два обстоятельства: наличие развитой инфраструктуры и система налоговых возвратов. Как рассказали участники «круглого стола» — продюсеры Мартин Кац, Миранда де Пеньсье, Елена Баранова, Кевин Тирни, финансовый эксперт Хал Садоффф, — система таких возвратов позволяет вернуть кинематографисту, снимающему свое кино в Канаде, до 25 процетов бюджетных

средств. А в случае, если фильм снимается еще и в копродукции с Канадой, сумма возврата удваивается. Правда, если у фильма есть местный канадский инвестор, то здешние дистрибьюторы имеют преимущество перед иностранными. Государство оказывает финансовую поддержку иностранному фильму в том случае, если его дистрибьютирует канадский прокатчик.

Известно, что ведущие партнеры Канады по копродукции — Франция и Великобритания. Но как выяснилось на «круглом столе», с канадцами очень любят работать и американцы. Их привлекает сочетание налоговых льгот (такая система имеется и у них дома — например, в Луизиане) с развитой профессиональной инфраструктурой, а также выгодная разница между курсом американского и канадского доллара.

Первостепенным является именно вопрос копродукции, тем более что больше половины фильмов в Европе снимаются совместно. А у снятого в копродукции произведения повышаются шансы международной дистрибьюции. А там и до «Золотого глобуса» недалеко. Однако на тех «круглых столах», которые проходили на MBS, участники не смогли узнать и о половине тех преимуществ, которые дает копродукция хотя бы с той же Канадой.

Процесс runaway production — поиска новых территорий для съемок — начался в 90-е годы прошлого века, и к концу века эта тенденция получила такое мощное развитие, что, по данным Гильдии режиссеров Америки, потери экономики США из-за оттока производства составили 10,3 миллиарда долларов. Большая часть этих денег осела именно в Канаде. И это при том, что свои налоговые льготы Канада ввела всего-навсего в 1995 году[1]. В это время там была создана Канадская программа налоговых льгот для кино- и видеопродукции — The Canadian Film or Video Production Tax Credit Program (CPTC). Главной ее целью было не столько конкуренция с Голливудом, сколько развитие местной кино- и телеиндустрии, но основным инструментом, который она использовала, стала как раз система льгот и дистрибьюции кино.

Изнутри эти льготы связаны с достаточно сложной совокупностью требований и условий, которые продюсеру необходимо изучить. Условно эти льготы можно разделить на две основные части — льготы при копродукции и льготы на съемки без участия местного продюсера. Кино, снимаемое совместно, получает статус «официальной копродукции» и считается в Канаде «национальным производством». Впрочем, и в каждой из сотрудничающих стран этот фильм считается национальным и получает право на государственные и налоговые льготы. В Канаде это федеральный налоговый кредит для канадского контента (Federal Canadian Content Tax Credit, FCCTC), компенсирующий 25 процентов трат на оплату труда канадских участников проекта.

Одним из условий получения статуса национального производства является вложение каждым из участников проекта не менее 20 процентов бюджета. При этом оговаривается именно нижний предел. Получение статуса «официальной копродукции» возможно, только если продюсер и члены съемочной группы, отвечающие за канадскую часть проекта, являются гражданами этой страны. Естественно, эта часть совсем не обязательно должна иметь художественную или территориальную специфику. Например, Елена Баранова сейчас работает над совместным проектом, действие которого происходит в Москве. Если копродукция ведется со страной — членом Евросоюза, то режиссер и сценарист тоже должны быть гражданами соответствующих стран. Как и при получении гранта от Eurimages, копродукция в Канаде проходит тест на «канадскость». Прежде всего это касается гражданства основных творческих сил, работающих на проекте. Так, наличие режиссера-канадца принесет продюсеру два балла. То же самое будет и со сценаристом. А вот исполнитель главной роли и оператор-постановщик дадут только один балл. Однако эта система предполагает для продюсера некоторую свободу выбора.

---

[1] Рехман П. Добежать до канадской границы. Ч.1. — «Менеджер кино». 2010. № 70, с. 22—31.

Если картина не имеет статуса копродукции, то и в этом случае она может рассчитывать на федеральный налоговый кредит на производственные услуги канадских специалистов. Правда, чтобы претендовать на этот возврат, компании нужно иметь постоянное представительство в Канаде и заниматься кинопроизводством. Возврат составляет 16 процентов и не имеет верхней границы для суммы, которая может быть для него получена при его использовании[2]. Кроме федеральных систем кредитов свои формы поощрения кинопроизводства имеют и канадские провинции, чьи программы часто дополняют федеральную. Благодаря этим мерам только в одном кризисном 2008 году Канада сняла в копродукции семьдесят четыре фильма. В предыдущем году этот показатель был наполовину больше.

Копродукция в России

Как известно, у нас система налоговых льгот и возвратов для кинематографа отсутствует начисто. И это при том, что теоретическая возможность их введения существует. По мнению юриста Алексея Пухалева, имеющиеся в европейских странах формы «возврата налогов» ориентированы на НДС. Именно этот налог предполагает возможность вернуть из бюджета затраченные средства, и Россия здесь не исключение, но в случае с кинематографом этот механизм не работает. Наше законодательство пока не содержит налоговых льгот, которые можно было бы серьезно рассматривать в качестве механизмов, стимулирующих создание иностранцами фильмов в России, хотя для продукции российского производства некоторые льготы все-таки есть. Речь идет прежде всего о возможности государственного финансирования в случае получения фильмом статуса «национального».

Этот статус в нашей стране может получить фильм, в котором иностранные инвестиции в производство не превышают трети сметной стоимости. Российский статус «национального фильма» предполагает, что авторы фильма должны быть гражданами России — среди основных участников съемочной группы, включая исполнителей главных ролей, должно быть не более 30 процентов людей, не имеющих российского гражданства. Учитывая, что копродукция существует именно для того, чтобы разделить бюджетные вложения и минимизировать риски, эти требования кажутся как минимум устаревшими. В случае получения этого статуса картина в России получает финансирование до 70 процентов сметной стоимости фильма. В исключительных случаях даже полностью. Но форм налогового поощрения кинопроизводства у нас нет.

Система налоговых возвратов на кинопроизводство существует в большинстве европейских стран. Так, в Венгрии предусмотрен возврат от 20 до 25 процентов налоговых трат, в Болгарии — 30 процентов, в Испании — 18, в Германии — 20, в Италии — 25, в Латвии — 13—15. В Эстонии действует нулевая налоговая ставка на реинвестированный доход в местное кинопроизводство. В Украине в 2011-м кинопроизводителей освободили от уплаты НДС и налога на прибыль, причем эта льгота распространяется на российских кинематографистов при условии наличия у них украинского партнера[3]. Таким образом, Россия довольно плотно окружена странами, где снимать кино намного выгодней, чем у нас.

По этой причине, по данным RFilms, российская экономика к 2010 году недополучила в виде инвестиций в кино более двух миллиардов рублей. Да что там льготы. В России отсутствует более или менее точная статистика по объемам копродукции. По мнению Марии Безенковой[4], руководителя прокатного отдела «Невафильм», данные имеются только по уже запущенным проектам, только там, где копродукция была официально заявлена на стадии пре-

---

[2] Там же.

[3] http://www.itogi.ru/iskus/2010/24/153429.html

[4] Мария Безенкова, кандидат искусствоведения, доцент ВГИКа имени С.А.Герасимова.

продакшн. Более или менее достоверно можно сказать только то, что наши продюсеры достаточно регулярно сотрудничают с Казахстаном, Германией, Италией и Францией. Это составляет менее десяти законченных проектов в год. По информации компании RFilms, которая сотрудничает с MBS, объемы копродукции в последние годы тоже невелики. Так, в 2006 году имелось четыре таких проекта, в 2007-м — десять, в 2008-м — семнадцать, в 2009-м — девять, в 2010-м — шесть. Более всего совместных договоров — одиннадцать — было заключено с Германией.

К отсутствию налоговых льгот у нас добавляются плохо развитая инфраструктура, которая сосредоточена только в нескольких крупных городах страны, проблемы с визами, а также нехватка специалистов со знанием английского языка. На этом фоне красочные буклеты с обзором российского локейшна, которые раздавали участникам MBS, выглядели горькой иронией.

Мнение российских продюсеров

Стоит ли удивляться, что российские продюсеры настроены по отношению к сотрудничеству с иностранными коллегами не слишком радужно. Еще в 2000 году почти все ведущие российские продюсеры высказались о копродукции и международной дистрибьюции. И почти у каждого нашлась грустная история: Сергей Сельянов и его компания «СТВ» тогда свернули свои контакты с Западом, Александр Атанесян констатировал, что российские сценарии не соответствуют стандарту, принятому в Европе и США, Игорь Толстунов сетовал на то, что западный продюсер, вкладывая деньги, добивается неадекватных, чрезмерных своим вложениям условий, Александр Разумовский не вернул от международного проката фильма «Десять лет без права переписки» ни цента[5].

Прошло двенадцать лет, и картина изменилась до обидного мало. Продюсер Сергей Сельянов любит приводить в пример историю с фильмом Александра Сокурова «Русский ковчег». Финасированный немецкими и русскими продюсерами, фильм собрал в США огромную для российского фильма сумму — чуть больше трех миллионов долларов. Однако продюсеры получили только так называемую минимальную гарантию в 30 тысяч долларов. Делиться прибылью немецкие продюсеры не собирались, только рассказывали истории про то, что выпуск этого фильма стоил таких колоссальных денег, что они даже остались в убытке.

«На мировом кинорынке действуют законы, которые знакомы нам по 90-м годам прошлого века, — говорит Сергей Сельянов. — То, что кинобизнес в мире цивилизован, — это иллюзия». Тем не менее копродукция — это освоение новых территорий. «Если у тебя есть партнеры, — продолжает Сельянов, — все происходит правильнее. Главная проблема нашего кино в том, что мы не интегрированы ни в мировую, ни в европейскую экономику, ни в иностранные рынки, ни в тамошние отношения. В кино все это имеет колоссальное значение, поскольку этот бизнес строится по принципу «people to people». Эти связи необходимо заводить уже хотя бы потому, что в денежном отношении наши и западные продюсеры сейчас стали полноценными партнерами. Если в 90-е годы российские кинематографисты по отношению к европейским были бедными родственниками, то теперь у нас появились деньги. Увеличилась государственная поддержка, да и некоторые продюсеры научились в этих условиях зарабатывать деньги. В результате к нам приходит больше предложений, чем мы сами предлагаем европейским партнерам. Но это не значит, — резюмирует Сергей Сельянов, — что к созданию многонациональных связей наши продюсеры готовы»[6].

Это значит только то, что повышается требование к организации и содержательной части мастер-классов и ворк-шопов, которые проводит Фонд

---

[5] http://kinoart.ru/2000/n4-article24.html#1

[6] http://wordorder.ru/news/vysshaya-shkola-sergej-selyanov-s-lekciej-iskusstvo-kino-i-dengi/

кино и сотрудничающие с ним компании, такие как бюро Russians Are Coming Евгения Гиндилиса, организовавшее Red Square Screenings. Если мы действительно хотим, чтобы копродукция стала реальным источником дохода и улучшился имидж российского кино, надо еще очень многое сделать.

Нельзя сказать, что наши продюсеры и режиссеры совсем ничего не знают о тех же сейлз-агентах, о которых говорили на MBS. Они пользуются их услугами. В частности, с профессиональными посредниками работал Алексей Попогребский, когда выпускал свой фильм «Коктебель» на фестивале в Торонто. После того как его картина «Как я провел этим летом» попала в конкурс Берлинале, появился сейлз-агент из компании «Бавария», который обеспечил необходимое паблисити — интервью, отзывы в прессе, наружную рекламу. Кроме работы на фестивалях сейлз-агенты занимаются фильмом на разных стадиях пред- и постпродакшна: не только выполняют посреднические и экспертные функции, но и делают расчеты по прокату, берут фильмы на реализацию. Агентства могут продавать присейл — права на еще не снятый фильм, помогают фильмам попасть на фестиваль. Иными словами, они являются важным звеном в системе создания и распространения кинопродукции на Западе. Ее становится все больше, и неизбежно наличие посредников между теми, кто кино делает, и теми, кто его показывает. Правда, сейлзы стоят дорого — европейские, по оценкам некоторых экспертов, берут за свои услуги от 25 до 50 процентов выручки. И стиль работы у них достаточно жесткий — на крупных работает целый штат людей, которые отсматривают фильмы. При этом все маркетинговые затраты ложатся в конечном счете на плечи продюсера.

Кроме продавцов в «пищевую цепочку» часто входят также маркетологи. «Теперь ты снял кино, ты нанимаешь маркетолога, он — сейлза, тот — региональных дистрибьюторов, а они — баеров с каналов», — описывает эту систему живущая и работающая в Чехии режиссер и продюсер Таня Деткина («Воспитание Ульяны»). Эта система производит очень неприятное впечатление на отечественных кинематографистов — то, что с точки зрения западного продюсера или агента по продажам кажется нормальной профессиональной работой, с точки зрения наших выглядит бюрократией, насаждающей формальный подход по отношению к отбору фильмов и усложняющей его судьбу.

Глобальный продукт

«Формальный подход» является неизбежным условием освоения нами новых территорий. Копродукция и международная дистрибьюция дает пусть предположительную, но вероятную перспективу увеличения бюджета. А это один из способов решения проблем непопулярности российского кино. Тот же Сергей Сельянов, анализируя, почему российские фильмы игнорируются нашими зрителями, говорит, среди прочего, о качестве картинки. Зритель смотрит на экранное изображение и видит, что это не «Трансформеры». А вот когда он скачивает российский фильм в Сети, то уверен, что, не сходив в кинотеатр, он ничего при этом не потерял. Вывод некоторых экспертов один — надо снимать большие фильмы.

Характерно, что эта проблема знакома и европейским кинематографистам. Знаменитый продюсер и дистрибьютор Криста Сареди рассказала на MBS, что в 80-х годах, когда европейцы ориентировались на небольшие проекты, Голливуд тяготел к расширению и срастался с параллельными отраслями — мюзиклами, производством видеоигр, парками развлечений. Сейчас именно смежные области приносят голливудским студиям наибольшую часть прибыли. А вот генерировать их можно только с помощью большого кино — зрелищного блокбастера, который породит вокруг себя новую мифологию и, следовательно, разнообразные сопутствующие товары в виде игр или игрушек.

Та же Сареди повторила известный факт, что европейские производители, так же как российские, вынуждены постоянно конкурировать с Голливудом. При этом ни для кого не секрет, что голливудские фильмы за пределами Америки сейчас зарабатывают больше, чем в самих США, а значит, крупные студии весь мир воспринимают как рынок реализации своей продукции. Таким образом, американской киноиндустрии противостоит не отдельная европейская страна, а Евросоюз в целом — конгломерат государств, объединенных системой финансирования, законов, льгот, грантов. Система европейской копродукции и фонд Eurimages, членом которого стала Россия, как раз и создавались, в частности, для того, чтобы европейское кино могло хоть как-то конкурировать с голливудскими суперстудиями.

Кино живет в глобальном мире, где каждый фильм потенциально предназначен для реализации на рынках каких-то других стран кроме своей собственной. Выход российского кино за пределы национального рынка — неизбежное условие существования национальной киноиндустрии хотя бы потому, что Россия является сегодня колоссальным рынком сбыта. Российские бокс-офисы некоторых американских картин часто стоят на втором месте в мире.

Разумеется, огромное значение имеет качество российских фильмов. Если их не смотрит отечественный зритель, то какое впечатление они могут произвести на публику других стран? Проблема заключается не столько в умении делать профессиональное кино, сколько в способности создать то, что участники MBS назвали «интернациональным фильмом». Об этом говорили приглашенные на MBS американские продюсеры. Они отмечали ограниченность российского кино местной художественной спецификой и проблемами. Это значит, надо учиться создавать глобальный продукт. Правда, по оценкам Марии Безенковой, не все так плохо — наши драмы, видимо, никому не нужны, но вот российские комедии пользуются спросом на европейском рынке. К примеру, презентация проектов компании «Каро-прокат» (комедии) с успехом прошла в рамках европейского кинорынка CineEurope в Барселоне в этом году.

Однако одних комедий недостаточно. Елена Романова, директор Moscow Business Square и глава Международного департамента Фонда кино, постоянно говорит о необходимости систематизации работы по продвижению российского кино. Но это означает, что эта организация помимо проведения скринингов и ворк-шопов должна брать на себя более серьезные обязательства. По мнению той же Марии Безенковой, если мировые экономические показатели будут стабильны, то количество совместных проектов будет расти примерно на 20 процентов ежегодно. В этой ситуации необходимо начать лоббировать интересы отечественного кинопроизводства не за границей, а в пределах родного отечества. Как считают эксперты, это прежде всего введение налоговых льгот, возвратов и общее улучшение климата для разных форм копродукции.

П У Б Л И К А Ц И И

ЕВГЕНИЙ ГОЛУБЕНКО

Домашнее видео

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

— Жена у меня говно, но собака меня любит.
Сосед-алкаш

1

Собака такса весело бежит по аллее парка. Собака такса весело упала в открытый канализационный люк. Она с высоты своего малого роста увидела отверстие слишком поздно. Зверю крупно повезло: люк до середины засыпан мусором, а сверху еще и ветку кто-то бросил. Конечно, собака на своих лилипутских ножках по ветке бы не выбралась. Случайному прохожему пришлось лечь на живот, свеситься вниз и вытащить ее наружу. Гораздо раньше, чем подошла хозяйка и успела испугаться — понять, что произошло.

Цепные собаки, которых я помню: Рекс, Тузик, Пальма, Бобик, Мухтар, Босая, Пират, Жулька, Маричка. Как попасть в дом, если во дворе вдоль длинной проволоки на цепи бегает собака? Надо, приоткрыв калитку, докричаться до хозяина, затем бочком, бочком, вдоль стеночки за его спиной дойти до угла и в самом опасном месте подождать, когда пса загонят в будку и закроют своим задом. И только потом, пока он рычит и возится в темноте, быстренько сигануть на крылечко и проскочить в дом. Цепные собаки почти никогда не нападают вне охраняемой зоны. Если собакам удается изредка сорваться с цепи на прогулку, никакой опасности для людей они не представляют. За исключением печальных эпизодов удушения соседских кур. Своих кур они никогда не трогают. Адольф Гитлер, великий мистик, верил, что если затопить берлинское метро — можно спровоцировать всемирный потоп. У него не получилось. А я, темный в оккультизме, купил кофр для фотоаппаратуры, хотя и не думал заниматься фотографией — просто сумочка удобная приглянулась. Из толстой кожи, очень прочная и вместительная. А вскоре я неожиданно «подсел» на фотографию, вернее, товарищ меня совратил, подсунув свою фотокамеру, когда я ехал в путешествие. В другой раз я купил для кошки собачий поводок-сбрую — хотел приучать ее к прогулкам во дворе. Удивительно было наблюдать, как ловко кот Кицман из него выбирался: становился на задние лапы, извивался, вывинчивался, как змей, подпрыгивал, «козлил». До прогулок дело так и не дошло, но через пару недель в доме завелась собака, и снаряжение оказалось ей как раз впору.

В раннем возрасте по ошибке мне купили набор масляных красок — совсем не детский, а для профессионалов. А лет через семь я поступил в художественную школу, потом в училище. Всю жизнь запах масляных красок меня волнует физиологически.

Как легко обмануть ребенка. Пятьдесят лет назад старичок кучер посадил меня на козлы рядом с собой, дал в руки вожжи и научил понукать лошадь. Я кричал: «Вье!!!» И она шла вперед. Когда

Первую часть см.: «Искусство кино», 2012, № 5.

старичок узнал, что я не выговариваю букву «р» и не могу остановить лошадь криком: «Тпрруу!!!», он меня страшно огорчил — сказал, что я никогда не смогу управлять лошадьми, карьера извозчика для меня заказана. Я научился выговаривать ненавистную букву, но, как ни странно, он оказался прав — извозчиком я так и не стал.

2

Не каждому случается лечь на амбразуру, отличиться на пожаре, даже посадить дерево удается не всем. А в далеком советском детстве нам говорили, что в жизни всегда есть место подвигу. Но, как правило, в быту сплошное «мелкотемье» — теория и практика «малых дел»: не испугать голубя, перевести слепую старушку через дорогу или, например, помочь щенку, выскочившему за пределы своего РСУ, вернуться обратно — хотя ворота уже заперты и вахтера нет на месте. Он, несчастный, пытается пролезть между створками и, очевидно, еще недели три назад легко это делал, бегая на улицу и обратно, но... вырос. Вырос, и голова не проходит в щель. Бросать собаку через ворота опасно — высоко. Я отошел, пригнулся, изучил расстояние под воротами и увидел, что в одном месте на почве углубление. Потом оценил параметры животного: в нем было что-то от левретки, схватил собаку, резко опрокинул ее на бок и, как лист бумаги, просунул под ворота в самом широком месте. Она весело помчалась на свою «историческую родину».

Интересно, что некоторые кошки легко решают такую задачу по геометрии своего тела, заползая под шкаф, лежа на боку.

Я люблю рыбу. Ее вид мне очень по душе. Но как еда... Нет, рыбу я не ем — ее вкус мне неприятен, поэтому я считаю, что рыба мой тотем. Мой предок. Это поэзия. А проза — это детский сад, рыбий жир и тетя Люба-повариха. Огромная бабища, фиолетовая, как ее борщи. Она мелко крошила селедку, которую я не хотел есть, смешивала с картофельным пюре и насильственно запихивала мне в рот. Приговаривая при кормлении: «Зараз як дам по пыску!» (в смысле, угрожала избиением лица). А вот были ли кошки в детском саду, я не припоминаю.

Собака Каштан в прошлой жизни была инспектором ГАИ. Когда по Успенской мчалась машина с превышением скорости, Каштан бросался наперерез и лаем пытался остановить нарушителя. Реагировали не все, и в результате несколько раз он получал ушибы и переломы передних конечностей. По случаю очередного увечья на «службе» был приглашен для временного проживания в парадное старого дома по месту получения перелома. Остался насовсем. Дом взял под охрану и был очень лоялен к приходящим в гости, исключая посетителей с алкогольной зависимостью. Женился на Каштанке и прописал на своей жилплощади (подстилке на площадке последнего, третьего этажа). Жили они хорошо, но была одна странность — несмотря на наличие собственной парадной, теплой и довольно пустынной, совокуплялись они на улице перед домом, прямо на трамвайной колее, часто разрушая график движения подвижного состава. В какие ролевые игры при этом они играли, разобраться мог бы только Фрейд с учениками, но им, к сожалению, этот случай не известен.

3

Общежитие отряда ВОХР. Идет интеллектуальная дискуссия среди лимитчиков: стрелков, собаководов и кочегаров, они же — живописцы, скульпторы и философы, иногда технари. Посредине комнаты, путаясь под ногами спорщиков, игнорируя высокий градус затронутой вселенской проблемы, старый сибирский кот Василий, потомок кошек, завезенных из русской глубинки в город на Неве взамен съеденных блокадниками, насилует Чернушку, мать тридцати уже взрослых детей. И никакого эксгибиционизма в этом нет и в помине, ведь и люди мало тяготятся присутствием своих домашних животных в аналогичной ситуации. Кому придет в голову стесняться своей кошки?

Схожий случай, кстати, был в Крыжополе, пардон — в Монреале на центральной улице Шербрук. Прямо

на асфальте тротуара мужчина-белка схватил девушку-белку за холку и взгромоздился на нее, не обращая внимания на прохожих. До этого «белк» долго мчался за суженой по зеленому газону парка, а когда она выпрыгнула на улицу сквозь ажурную решетку — последовал за ней. Поток машин испугал «девушку», она замешкалась, и «парень» без прелюдий овладел ею.

Студенты во время добровольно-принудительных сельхозработ на болоте нашли дикую утку-подранка. Их очень тронул вид покалеченного животного. Они принесли утку в общежитие, окружили заботой и были возвышенно горды своей добротой. Забота продолжалась день, два и три, но «неветеринары» быстро поняли, что зверя им не вылечить. Погоревав, они приготовили из нее жаркое — не пропадать же добру. Тем более что кормили студентов кое-как.

Хемингуэй советовал: если хочешь получать удовольствие от корриды, не зацикливайся вниманием на распоротом брюхе лошади пикадора. Я же советую не рассматривать крысиные хвосты, а сосредоточиться на довольно симпатичных физиономиях этих тварей. На кухне общежития кошка играет с полуживой, окровавленной крысой — не для потехи собравшихся жильцов мужского пола, а для обучения своих детей. Котята робеют, они раньше не видели крыс. Зрители возбуждены, как футбольные болельщики, подбадривают молодняк и веселятся. Крыса стоит в углу на задних лапах — она нутром знает, что кошка хватает только сзади и за холку. И тут я первый раз в жизни убил крысу, ударив ногой по голове, прекратил аттракцион — от стыда за наши дикие первобытные инстинкты. Кошка не поняла и, конечно, сильно обиделась.

Открытие собачьего приюта в Одессе. На деньги немецких благотворителей. Праздник. Гостей водят по территории, показывают помещения и рассказывают о назначении каждого. Все новенькое и нарядное, как детский конструктор «Лего». Но какая-то смутная тревога от этих веселеньких сооружений, и вдруг догадка-воспоминание. Где же я видел подобное? Ну конечно! Это же почти точная копия лагеря в Освенциме! Те же длинные бараки, та же немецкая рациональность планировки. Только цель постройки совсем другая — минус поменялся на плюс. В голову лезут дикие пугающие мысли. Немца, любого человека можно только переориентировать, а характер, натуру изменить нет никакой возможности. Бедный Карл Маркс и верующие в возможность создания «нового человека»...

4

Собаку с серьезным именем Шар я не встречал никогда. Впрочем, и Тузы мне не попадались. Тузик Анны Ивановны — симпатичный брюнет, довольно мелкий и коренастый, — нес службу у курятника. Конец цепи был надет на лезвие немецкого штыка, а штык по рукоятку воткнут в землю. Похожим штыком Костенчиха — соседская тетка, мать хронического вора — колола всех свиней в округе. После войны прошло шестнадцать лет. Дядя Тосик, живший в домике под скалой, чистил сортир немецкой каской, прибитой к длинному шесту, — эдаким здоровенным уполовником, а дедушка моего друга Шпындыка приспособил колеса от станкового пулемета к ручной тележке, и все вместе это можно называть «эхом прошедшей войны». Как мне хотелось вытащить из земли штык Анны Ивановны, привязать Тузика к ножке кроличьей клетки и бегать с настоящим, не игрушечным оружием по улице, размахивая им, как мечом!

«Гав! Гав! Гав!» — маленький мальчик тычет пальцем в кошку, лучезарно улыбаясь своей матери. «То нэ гавко, то нявко!» — поправляет его любящая украинская мать.

В городском парке монашки повадились пасти своих коз. Породистый пес — истинный горожанин — смотрит на диковинку с любопытством. Он только все время поворачивает голову к своему хозяину с выражением на морде: «Я не понял, что за звери?» Хозяин, загадочно улыбаясь, отшучивается:

«Собаки это. Рогатые собаки, что, не веришь? Бывают и такие». Конечно, слова хозяина — закон, но пахнет же козлом!

Он бросил на нее задорный, оценочный взгляд, наклонил голову и прищурился. Неухоженный, но веселый и нахальный, он подмигнул ей и отвернулся, как бы равнодушно, искоса поглядывая из-под своих длинных собачьих ресниц. Она разволновалась, завиляла хвостом и посмотрела в глаза хозяину. Хозяин сделал вид, что ничего не заметил, и отвернулся. Шавка Белова смотрела на кобелька восхищенными глазами. «Обыкновенное «чмо», — подумал хозяин, — что она в нем нашла?» Песик глянул на сучку и кивнул головой в сторону кустов: «Ну что, слиняем потихоньку?» Она не могла. Она не могла без разрешения. Она должна была получить его от хозяина, а он делал вид, что ничего не происходит. Кобель подбежал к сучке и обнюхал-освидетельствовал свою избранницу, как китайский врач, во все главные места. Девушка покраснела от смущения (под шерстью этого не видно), высунула язык и тяжело задышала. Кавалер нарочно отбежал подальше, делая вид, что уходит совсем. Но не ушел, а опять призывно кивнул ей головой: «Ну что же ты? Решай быстрее, пока я не передумал!»

Шавка ринулась за ним и испуганно остановилась, оглянувшись на хозяина. Хозяин погрозил ей пальцем. «Казанова» отбежал еще дальше и оттуда стал звать за собой «в даль светлую». Сучка разрывалась на части: она хотела любви и не могла ослушаться-огорчить хозяина. Хозяин выругался, плюнул и отпустил ее. Ни жестом, ни словами, а как-то внутри себя телепатически смирился: «Да катитесь вы оба на фиг!»

Она пришла домой вечером виноватая, усталая и счастливая. Но, как ни странно, не беременная, что выяснилось через некоторое время.

5

Парадная хрущевской пятиэтажки. Черная, с седой мордой, толстоватая, на коротких ногах и ужасно злая собака тащит свою хозяйку на прогулку. Жуткий лай и хрип: сама себя душит, натягивая поводок. А следом — с виноватым выражением на лице — ее хозяйка. Женщина краснеет от стыда за свою невменяемую собаку. Встречный бомж, на которого бросилась собака, успокаивает великомученицу: «Ничего, ничего, не беспокойтесь, со мной все в порядке — а собачка ваша не злая, это она от страха сама себя подбадривает».

Научные сотрудники, работающие с подопытными животными, утверждают, что участившиеся случаи нападения на лаборатории и последующий выпуск несчастных животных на свободу абсолютно неприемлем, потому что на воле эти кролики, крысы и т.д. все равно сдохнут. Однако в Одессе, в парке имени Шевченко, под ларьком для продажи футбольных билетов, долго жила популяция гибридных крыс. Попадались образцы совершенно белые, лабораторные, много было обыкновенных серых и масса потомков от смешанных браков — пятнистых, как кошки. Встречалась и кошка с электродами на голове, но вот она действительно вряд ли долго протянула.

Тузик, очаровательный обаяшка, самоуверенный бодрячок, и Шарик-Димка, печально робкий, как Пьеро, — друзья — не разлей вода. Все, как у людей: Тузик — лидер, Шарик-Димка — преданно любящий друг. Всюду вместе. Тузик открывает лапой дверь в комнату монтажного цеха и стоит на пороге с выражением: «Ну, вот он я, не ждали? Встречайте! Не вижу восторга в глазах! Что там у нас на ужин?» А из-за спины, за мельтешащим хвостом, просматривается эрделеобразная морда друга.

Тузика отравили (как до этого еще три десятка собак киностудии), а через неделю после его смерти Шарика-Димку сбила машина, прямо напротив проходной. Он даже улицу не умел самостоятельно переходить.

Когда я выхожу на балкон в белом костюме (или черном, или в одних трусах), на шум открывающейся двери сбегаются кошки со всего двора, рукоплещут мне и таращат глаза, как солдаты на своего генерала. Вот что такое настоящая популярность, настоящая любовь электората. Почему

объедки моей кошки им вкуснее, чем еда, которую они получают от своих хозяев? Не знаю. Я кормлю их далеко не каждый день, однако если бы выборы в президенты происходили только в моем дворе, вне всяких сомнений, у меня нет соперников. Им не нужны зрелища, мне не приходится им петь, танцевать и устраивать гладиаторские бои. Единственное, что немного обидно, когда я случайно встречаюсь с ними во дворе — кошки не узнают меня. Образ Бога на балконе и этот невзрачный, немолодой человек в их сознании никогда не сливаются.

Чернуха как таковая. Хвост крысенка прижат пружиной мышеловки, но он спокойно доедает наживку, кусочек сыра, а в полупустой ванне на поролоновой мочалке, как матрос, плавает другая крыса.

Сюрприз гламурный: ваша собака притащила с прогулки кольцо дорогой сухой колбасы.

Сюрприз некрофильский: вывалялась в какашках и принесла домой ногу полуистлевшей кошки.

6

— Дед, дед, смотри! Собаки твою ногу потащили! — вопят, выглядывая в окно, пациенты хирургического отделения Белокурец, Голубенко и Мацалышенко. Действительно, на задворках райбольницы, возле зарослей камышей, на помойке собаки что-то нашли и дерутся за добычу. Дед только что пришел в себя после ампутации и не реагирует на шутников.

У меня нет информации, я, к сожалению, никогда не слышал об исследованиях, посвященных воздействию собачьей или кошачьей мочи на автомобильные покрышки. Ну, допустим, на докторскую эта тема и не тянет, но для курсовой работы — вполне пристойно можно было бы изучить вопрос, снабдить рукопись фотографиями и схемами. Химический анализ провести, исходя из качества питания животных. Сравнить эффект в разных климатических условиях. В условиях Заполярья, например. А какая тема «Собаки и велосипед»! Сколько пострадавших могли бы дать показания, поделиться опытом и воспоминаниями. Лично меня всегда удивляло — насколько быстро собаки теряют интерес к поверженному велосипедисту.

Художник Давид Герард. Традиционная техника. Для его времени, разумеется. «Дева Мария кормит кашей младенца Христа» — аналогов не встречал, редкий образец индивидуального мышления. Его же «Бегство в Египет» — Иосиф на заднем плане дрючком сбивает с дерева плоды. Или картина «Царь Камбиз и судья Сизамн» — слева, на переднем плане, собака занята интимной гигиеной, говоря попросту, задрав лапу, вылизывает свои гениталии. Все эти работы и смелее, и глубже работ большинства современных эпатажников. Отдельная тема в искусстве — поиск блох на теле любимых животных. Изумительное выражение блаженства на лице собаки в картине Нуньеса де Вильявисенсио.

В кабинете географии висели муляжи из папье-маше. Они изображали разные виды эрозии. Красиво изуродованные скалы, торчащие из нарисованной воды, с подписью: «Работа моря». Другое изделие иллюстрировало работу ветра — «Кольцо», гора возле Кисловодска.

У меня дома есть интересный образец под названием «Работа Зигфрида». Три ножки кухонного стола, об которые вот уже семнадцать лет точит когти наша кошка. Именно кошка, а не кот, как может показаться из ее имени (мужское имя она получила по нашей ошибке при определении ее пола). Ножки стола по форме напоминают песочные часы — настолько они истончились посередине. Глубокие параллельные борозды от когтей волнисто, повторяя волокна древесины, тянутся почти до пола. Интересно, что четвертую ножку стола кошка почему-то игнорирует.

7

На наших с женой глазах кавказская овчарка перекусила позвоночник улич-

ной кошке. Собака вырвалась из рук хозяйки и бросилась на не успевшую спрятаться за мусорный бак жертву. Мы могли бы и не увидеть этот кошмар, могли не пересечься с ним во времени и пространстве, если бы не мое упрямое нежелание переплачивать таксистам в аэропорту. Я настоял на поездке автобусом, и, вместо того чтобы ехать до самого дома на такси, мы доехали до конечной у «жэдэ» вокзала, а дальше тащились с вещами на остановку трамвая, на пересадку, где и случился ужасный инцидент. Естественно, что всю оставшуюся жизнь меня мучает вопрос: жадность наказуема? Что я сэкономил, если учесть, что пришлось все равно ловить такси, парализованную кошку везти к ветеринару и платить за усыпляющий укол?

— Что это у тебя? — Коля Голюшев, учитель рисунка, смотрит мои натурные зарисовки на летней практике у берегов Волги. — Так, я вижу, свинья. Еще одна свинья. А это что? Групповой набросок. Еще свиньи. Да, понятно, а это? Целое стадо. Хорошо. Хорошо. Неплохо. Что еще у тебя есть? Вот это? Ну-ну, сейчас посмотрим. Опять свиньи? Сколько свиней! Мда! Может, хватит? Да ну их на...! Да ну их... к свиньям! Рисуй уже что-нибудь другое!

Дядя Коля инвалид войны. Дядя Коля гонял машины зимой через Ладожское озеро. Завистники и злые языки утверждают, что он сказочно разбогател, перевозя блокадников на Большую землю, — люди отдавали последнее, чтобы вырваться из осажденного Ленинграда, а именно: снимали с себя золото и драгоценности. У дяди Коли ночью боли и бессонница, поэтому он спугнул вора, застрявшего в его форточке. С тех пор мелкую, истеричную собачонку по имени Пальма, целый день лаявшую на цепи у сарая, на ночь забирали в комнату. Врачи рекомендовали инвалиду кушать домашних голубей, но это ему не помогло — прожил он не долго. Фантазия дяди Коли была недюжинная. Один из образов, им созданных, живет во мне уже лет пятьдесят. Чтобы я не подбирал с земли и не тащил в рот незрелые яблоки, он уверял меня, что внутри плода живут крохотные зеленые лягушки. И представьте себе — я их видел!

Старая, облезлая лиса провожает глазами поезд. И о чем она думает? Может, ей кажется, что внутри вагоны набиты молодыми, сочными мышами?

Старик индус не стрижет ни волос, ни ногтей. Ногти вьются полутораметровыми спиралями и мешают при ходьбе. Но ему и незачем ходить — он демонстрирует прохожим дело своей жизни — отращивание ногтей, и его, из уважения, за это кормят. А собака жильцов лачуги возле средней школы № 13 ничего не демонстрирует, хотя ее когти на ногах, каждый в отдельности, уже похожи на бараньи рога и ходить собаке нет никакой мочи — она мучительно ковыляет. Это глупые дети из любопытства остригли ей когти, и те разрослись до немыслимого размера.

В реке моего детства всегда плавала падаль. И мы всегда купались в этой реке Смотрич (левый приток Днестра) — другой у нас не было. Кто замечал первым, орал привычное: «Атас! Здыхота!» И все выскакивали на берег — переждать, пока проплывет разбухшее, покрытое мухами тело. Чаще всего собаки, иногда свиньи, реже теленка. Плавали в Смотриче и трупы убитых людей.

8

Народная присказка, выражающая самую превосходную степень любовного отношения: она моет ноги, а он эту юшку пьет.

Маленький кобелек Эдик, смуглый, армянской внешности, был безумно влюблен в Шавку Белову — действительно блондинку. Стоило ей присесть на минутку и пописать на асфальт — он жадно лакал ее мочу, хотя я уверен, что он и понятия не имел о модном увлечении уринотерапией. Конечно, он бы и воду помойную пил с удовольствием, но ей не случалось при нем мыть ног.

Лишние люди — модная проблема XIX века. Онегин, Печорин, Базаров. Лишние кошки — тоже вопрос не из

простых. Куда их девать, что с ними делать? Сажать на клумбу, как делал один знакомый со своими подросшими котятами, в надежде, что добрые люди подберут? Нести на рынок и сидеть с табличкой: «Дарятся котята на хорошее содержание»? Или звать на помощь какую-нибудь знакомую тетю Валю — она мастерски утопит излишки в ведре с водой. При советской власти врачей-ветеринаров, специализировавшихся на домашних животных, почти не было (котов с грехом пополам еще кастрировали, а кошек очень редко), а возня с не коровами и не свиньями приравнивалась к буржуазным пережиткам. Дамочка с любимой кошечкой — образ карикатурно отрицательный, квинтэссенция мещанства — на фоне бравых и мужественных строителей коммунизма. Однако две плодоносящие три раза в год кошки (в расцвете репродуктивных сил) давали приплод приблизительно около тридцати особей в год...

9

Сорок лет назад в самом центре Одессы глубокой ночью я увидел странное существо. Размером с кошку. Оно перебегало трамвайные пути. Было темновато, но очертание зверя, контур, освещенный сзади, был четкий и не характерный для кошачьих. Спина выгнута дугой, живот подтянутый и прыжки как бы ныряющие. И хвост — очень длинный и пушистый. Видение было слишком коротким, чтобы рассмотреть животное подробно. А когда исчезло, то и вовсе стало казаться, что мне померещилось. Но коренные одесситы совсем не удивились:

— Да это куница, их тут по чердакам кишмя кишит!

Больше я их не видел, почти сорок лет меня мучила мысль: как же так, они живут рядом, а мне не встречаются? И вдруг в прошлом году на моей крыше в сумерках возле печной трубы я увидел темный силуэт. Странность была в том, что ни одна дворовая кошка на этом участке крыши не появлялась никогда. У них свои привычки и свои маршруты. Две ветки старой липы используются кошками, а третья почему-то им не интересна. И вот эта вроде кошка повернулась в профиль, и я увидел характерную змеиную головку на длинной шее: то ли горностая, то ли хорька, то ли норки. «Куница каменная — так обозначено это существо в энциклопедии. — Ведет ночной образ жизни, в городах питается крысами и голубями. Любит грызть провода кабельного телевидения». Звери (их оказалось трое) заявились привлеченные запахом моего грача, он, как граф Монте-Кристо, уже четыре года долбил стену мансарды изнутри.

Люсьен надеялся выбраться когда-нибудь на свободу, не понимая, что с поломанным крылом на воле он не жилец. В летнюю жару специфический аромат курятника через открытое окно моей мастерской распространился по округе. И вот эти три веселые сволочи, как их окрестила моя жена, а я назвал Мария, Роза и Рая, устроили под окнами мансарды настоящее цирковое представление. «Ужимки и прыжки» редкой красоты демонстрировала эта группа. Но до окна добраться так и не смогли — высоковато даже для их проникающей способности. С этого дня, как только начинает смеркаться, они появляются на фоне еще светлого неба на крыше пристройки. Сначала смотрят по сторонам и на меня, сидящего напротив этажом ниже, на балконе, как в ложе театра, всего метрах в десяти от них. Потом подбегают к окну мастерской — проверить, нет ли для них чего-нибудь вкусного (все, что не доедает птица, я через форточку теперь выбрасываю на крышу для них). А дальше у куниц образовался один и тот же маршрут: по ветке огромной липы они спускаются вниз до основной развилки, а оттуда — по другой ветке — поднимаются на крышу противоположного дома. И там я их теряю из виду в густой листве дерева. Временами я слышу, как они возвращаются из соседнего двора: с характерным «щебетом» проносятся по дереву, молниеносно, куда там кошкам. Иногда на чердаке я вижу в пыли их следы. Даже если они не попадаются мне на глаза очень долго, я все равно чувствую их присутствие, и это меня радует.

Фото
Зены Холлоуэй

ТАТЬЯНА БОГАТЫРЕВА

Марианская впадина

I ПОГРУЖЕНИЕ
Глубина погружения сто метров
Глубина погружения тысяча метров
Глубина погружения четыре тысячи метров
Глубина погружения шесть тысяч метров
Глубина погружения десять тысяч девятьсот двадцать метров
II НАД УРОВНЕМ МОРЯ

I

Сто метров, максимальная глубина, куда заплывает синий кит — самое крупное животное на Земле.

Оля

Марианская впадина приходит ко мне впервые, когда иду по улице домой. Мы идем, я и мама, она держит меня за руку, я держу ее одной рукой, второй рукой я держу мороженое, двумя пальцами, я не хочу, чтобы оно таяло, я хочу донести его до дома и съесть его там, в безопасности, это то, о чем я думаю, пока мы идем, весна, потому что цвет зелени еще мягкий, он не стал ярким, и есть солнце, и мороженое в руке, и мама. Мне четыре года или пять лет, мы идем, и вдруг я понимаю, что когда-нибудь мама умрет.

Я понимаю, что мама умрет раньше меня. Я понимаю, что мама умрет, а я останусь здесь. Это то, о чем я думаю.

Марианская впадина очень глубоко, сотня километров, и еще сотня, и еще — абсолютной темноты, давления и страха. О Марианской впадине никто не думает. У меня никогда не находится слов, чтобы сказать о том, что я чувствую ее.

Артем

Я сижу за столом с женщиной, которая не понимает вообще ничего из того, что происходит. Она думает, что я — это я, потом думает, что я — это кто-то другой, знакомый ей в молодости, может быть, я ее сослуживец, она была врачом, когда она была молода, она была врачом, а потом она стала старухой, и ее ум повредился, и теперь она сидит со мной за столом, и сзади нас забитая дверь, которая ведет в другую комнату, эта дверь забита.

Мы пьем чай. Старая женщина, которая не понимает, кто я, смотрит на меня, я не могу смотреть на то, как она пьет чай и смотрит, как она хлюпает и смотрит, я смотрю на стены, на картины, на подоконники с цветами, на карликовые пальмы по углам, на старинную мебель, тяжелые витые ножки кресла, на котором она сидит, пьет чай и хлюпает и смотрит на меня. Я смотрю на часы, я жду, когда придет Света.

Когда она приходит, я вскакиваю, потому что я слышу, как она поворачивает ключ в замке, мне неудобно, я оглядываюсь на старуху за столом, и из-за того, что она не обращает внимания на то, что я встал, мне становится еще более неудобно, мне не нравится эта женщина, и эта квартира, мне все здесь не нравится.

Света приносит с собой много мяса в полиэтиленовых пакетах, потому что она работает в мясном магазине, я подозреваю, что она подворовывает его. Она кладет мясо на стол. Стол стоит в коридоре, который сливается с другим коридором, в котором находится кухня. Это очень узкая кухня, идущая вдоль коридора. Очень узкого коридора, который сливается с другим коридором. В котором стоим мы, я и Света, и стол, и мясо, лежащее на столе.

Я говорю Свете, что не смогу здесь жить. Я говорю — я не смогу долго здесь жить. Света пожимает плечами. Она не нравится мне.

Ты нашел работу? — спрашивает Света, я качаю головой, я ищу — добавляю я, сейчас лето, найду, к осени. Мы смотрим в комнату и видим старуху, сидящую за столом. Света говорит, что старуха была любовницей моего деда. Она говорит, что старуха была знакомой, но произносит это так, что я понимаю: они были любовниками. Света нарочно говорит мне это, она показывает мне — да, ей тоже не нравится быть здесь.

Она говорит мне, что купила карточку для звонков по межгороду. Позвони родителям — говорит Света. Я киваю. Она мне не нравится. Она живет здесь и ждет, пока эта старая женщина умрет. Это чужая ей женщина. Свете нужны эта комната, и узкий коридор, и второй коридор за ним. Вот и всё.

Оля

До того как назвать эти мысли мыслями о Марианской впадине, я называла их просто «это». Иногда это случается, и всё.

Я сижу за столом и плачу. Передо мной тарелка с курагой. И пустой низкий стол. И низкий стул, на котором я сижу. И воспитательница сзади меня.

Пока не доешь — из-за стола не выйдешь — говорит воспитательница.

Я плачу и молчу.

Так продолжается долго, я, она, стол и тарелка с курагой. Дети играют в другой комнате, время обеда прошло. Я не могу съесть курагу.

Она отвратительно выглядит.

Я знаю, что не нравлюсь воспитательнице. И еще я знаю, что она не злая женщина, она не хочет быть мне врагом, просто она устала и ей не нравится то, что я не ем курагу.

Пока не съешь — не пойдешь к маме — говорит она. Она говорит это понарошку, это — в сердцах, она, конечно, не может разлучить меня с мамой, но я не понимаю этого, и я просто плачу. Я думаю о том, что никогда больше не смогу увидеть маму, обнять ее. Потому что я не в силах съесть то, что не является съедобным.

Когда мама приходит, я все так же сижу за столом и смотрю на тарелку с курагой. Мама сердится на воспитательницу, ей не нравится, что я плачу.

Дома я тоже плачу. Лежу в кровати и плачу без звука, потому что я слушаю, как мама где-то в коридоре говорит дедушке, что не хочет больше водить меня в детский сад. Ты все равно целый день дома, пусть она с тобой будет, пока я на работе — говорит мама. Я не слышу, что дедушка говорит ей в ответ.

Когда мама дарит мне на Новый год мобильный телефон, я вру ей, что рада. Мне четырнадцать лет. Дедушка умер. Кроме мамы, мне некому звонить, поэтому я не радуюсь телефону. Когда она на работе, она может звонить мне на домашний телефон, потому что я все время дома. Я думаю об этом и улыбаюсь, и благодарю ее за подарок. Я думаю о Марианской впадине. Тогда я называю ее «это». На меня наваливается «это», мы сидим за столом, маленькая мама и очень большая, огромная я — потому что «это» наваливается на меня, растет и готовится накрыть меня с головой.

С Новым годом, я люблю тебя, все будет хорошо.

Артем

Я нахожу «это» — квартиру по объявлению в газете. У Светы дома нет Интернета, поэтому я просто сижу за столом и рассматриваю газетные вырезки. Я дежурю, пока Света на работе, смотрю краем глаза на женщину, спящую в кровати, и пытаюсь представить, какой она была в молодости. Как они познакомились с моим дедом. Как ходили на летнюю танцевальную площадку в парке. Я нахожу то самое объявление между мыслями о летней танцевальной площадке и Блокадой.

Я читаю под объявлением подпись: позвонить на номер и позвать к телефону Марию.

Я звоню по указанному номеру и зову к телефону Марию.

Так я нахожу эту квартиру.

Пока мы идем по коридору, Мария говорит, как она играла в свет в конце туннеля. Когда она была маленькая и на кухне горел свет, она шла по коридору на кухню и боялась. Она знала, что после смерти бывает свет в конце туннеля. В коридоре всегда было темно. На кухне всегда горел свет. Она ходила по коридору и думала, что это и есть свет в конце туннеля.

На самом деле она выглядит, как Маша, а не как Мария. Но я понимаю, почему она написала в объявлении Мария — это логично, если речь идет о таком деле, как съем жилплощади.

Маша — это джинсы на низкой посадке, и майка, и укороченная кофта сверху, и перламутровый блеск для губ, который видно, когда мы доходим до кухни, в которой действительно горит свет. Это ее одежда.

Нас раньше здесь было много — говорит Маша.

Мама, папа, бабушка, Аня и я — говорит Маша.

Пять комнат, один длинный коридор, в котором никогда не горит свет.

Мы садимся за стол пить чай. Я думаю о том, что чай и коридоры — это две вещи, которые встречаются в моей жизни чаще всего. Мы обмениваемся важной информацией — да, комната интересует надолго, могу заплатить вперед за несколько месяцев, да, закончил университет — вынужден был покинуть общагу, да, ищу работу, да, да.

И еще — да, Аня — это сестра, да, живут вдвоем с сестрой, да, работает, в магазине женского белья. Аня — нет, она сидит дома, да, и сейчас дома, просто не хочет выходить.

Так я начинаю там жить.

Оля

Стихи — это способ взаимодействия с миром — говорю я.

Более точного определения я так и не смогла придумать. Произнеся его впервые, я запоминаю и использую дальше, не пытаясь переформулировать мысль.

В первый раз я произношу это определение на занятии в школьном кружке. Мы сидим с преподавателем вдвоем за столом, я нарочно дожидаюсь конца урока, чтобы не обсуждать свои тексты при других учениках. Преподаватель похож на Санта-Клауса, только гораздо грустнее. Он смотрит на меня поверх очков и говорит, что если можно было бы сложить в кучу все сломанные крылья, о которых пишут в стихах, стопкой — крыло на крыло и так далее, — получилась бы очень высокая башня.

Я не обижаюсь, потому что я с ним согласна.

До этого дня мне не приходило в голову показывать их кому-то. Мы с дедушкой ходили за молоком, покупали его в разлив из бочки у метро, а потом я ждала с работы маму и писала текст.

Мы с дедушкой смотрели по телевизору «Скорую помощь», а потом сериал прервали на середине и показывали прямое включение из Америки, там был взрыв башен-близнецов. Я сидела на кухне и писала текст.

После похорон дедушки я провожала маму на работу и делала вид, что собираюсь в школу, мама уходила, я переодевалась в домашнюю одежду, делала себе бутерброд с кетчупом, дописывала текст, который не могла

дописать вчера, и позавчера, и третьего дня — тоже.

Преподаватель закидывает руки за голову и переплетает пальцы в замок. Что такое стихи? — спрашивает он. Способ взаимодействия с миром — говорю я.

Артем

Я наблюдаю за тем, как солнечный свет меняет мое восприятие реальности, я подхожу к занавеске и отодвигаю занавеску, и комната становится красивой, появляется красота вообще всего, каждого предмета, пыли, которая проступает через луч, через луч солнца, который проникает в комнату через окно. Я задергиваю занавеску, и глубина исчезает, и остается просто комната, мебель, пол и утро, которое проходит мимо темной квартиры, мимо меня.

Я иду на кухню, ставлю чайник. За столом сидит Маша, сидит и охает, она говорит: ох. Она очень не хочет идти на работу. Утро. Она говорит, что я могу воспользоваться Интернетом. Я говорю, что ищу работу. Маше интересно — какую именно. Я спрашиваю ее, интересно ли ей продавать женское белье. Она говорит, что ей все равно. Это просто деньги, ты приходишь и делаешь то, что тебе не нравится делать, потому что за это тебе дадут деньги. Это как компенсация потерянного времени, времени, которое ты теряешь, делая то, что не хочешь делать.

Мне не понятно, как живут люди.

Мы наблюдаем за Машиной сестрой. Она приходит на кухню и презирает нас своей спиной — у нее очень прямая спина, которая показывает ее отношение к нам без слов, она говорит — вы не нравитесь мне, вы оба. Она делает завтрак — орехи и йогурт, — ставит все это на стол, ее руки говорят нам — не трогайте, это мое, она уходит в ванную, мы слышим шум воды, выходит из ванной, одевается, красит лицо, укладывает волосы. Возвращается, ест свой завтрак, уходит в комнату.

Так всегда — говорит Маша. Она вообще ничего не делает. Представляешь — говорит Маша — вообще ничего, каждый день, как будто ей надо куда-то идти, она собирает себя, такая красивая и — абсолютно ничего. Сидит в комнате. Маша дергает плечами, да, это жутко. Пустой коридор. И сестра, несущая себя по коридору и обратно, заходящая в комнату и сидящая там, как будто она куда-то провалилась, нырнула и не хочет всплывать.

Маше пора на работу. Я провожаю ее до двери. Чем бы ты хотел заниматься? — говорит она. Наблюдать — говорю я, я хотел бы просто наблюдать за миром, и всё, чтобы понять, это единственное, что мне хотелось бы делать.

Оля

Когда я впервые прихожу к ним в клуб, я волнуюсь, я волнуюсь еще заранее, сидя на паре, я не слушаю преподавателя, мне не интересно, и я не могу сосредоточиться, я все время жду, когда уже закончится пара и я пойду туда.

Мне кажется, что приходить куда-то впервые — одно из самых худших действий, которое приходится совершать вне зависимости от твоего желания. По дороге я звоню маме, чтобы просто сказать, что у меня закончились лекции, что я иду читать стихи.

Я иду читать стихи. Я иду пешком, чтобы взять себя в руки по дороге. Я иду и беру себя в руки. Это нелегко и глупо со стороны — я всегда говорю себе «тихо!», произношу это вслух несколько раз, хорошо, что у меня нет друзей и никто не видит, насколько это глупо.

Клуб был раньше бомбоубежищем, давно, в Блокаду или раньше. Теперь это подвал и стеклянная мансарда над ним, охранник на входе, фонарики на лестнице.

В зале многолюдно, все столики заняты, многие стоят, я не знаю здесь никого, мне некомфортно и хочется исчезнуть, я достаю из сумки распечатки своих стихов, жмусь к стене, вижу знакомое лицо, это молодой парень, в широких штанах и со смешной прической — часть головы обрита, часть — с дредами, на носу у него очки без оправы, — я подхожу к нему, привет, говорю я, мы разговаривали с тобой «ВКонтакте», он не слышит меня,

еще раз я не смогу произнести это вслух, я смотрю, как он поднимается на сцену, как представляется залу, все шумят, мы начинаем наш поэтический вечер — говорит он, — читаем стихи по списку, сегодня много новых лиц, и сначала будут новички.

Каждый читает по одному стихотворению. На заднем плане играет диджей. Тех, кто читает громко и весело, слушают лучше. Вместо ступенек к краю сцены приставлена деревянная коробка.

Моя фамилия есть в списке, но обо мне забывают. А теперь — танцы, — говорит парень с дредами.

На меня начинают давить стены, и я ухожу.

Глубина тысяча метров. Дальше этой точки уже не проникает свет.

Артем

Ты вообще не выходишь на улицу? — спрашиваю я.

Аня сидит на кухне и красит ногти. Работает телевизор, музыкальный канал. Она качает головой, дергает плечом, как сестра, только Маша делает это удивленно, Аня — с раздражением. Я разглядываю Аню и думаю: мог бы я заняться с ней сексом? У Маши есть парень? — спрашиваю я. Она пожимает плечами. Ты давно выходила на улицу? — спрашиваю я. Куда Маша ходит по ночам? — спрашиваю я. Тусить? — спрашиваю я.

Ане не интересно разговаривать.

Маша приходит не одна, с ней девочка, у девочки болезненный вид, ей лет двадцать, а может быть, четырнадцать или пятнадцать. Ее одежда не подходит ей, по тому, как она двигается, видно, что ей некомфортно в собственной одежде.

Темная квартира, загробный коридор, целых три девочки — думаю я.

Увидев меня, она пугается. Я жду, что она скажет, что ей пора, что она зря зашла. Мне пора, я зря зашла — говорит она и пугается последней фразы — я зря зашла, потому что это звучит неприлично.

Это моя одноклассница, в смысле подруга, мы учились вместе — говорит Маша. Это Оля, говорит она.

Аня заканчивает красить ногти и идет в свою комнату. Она смешно растопыривает пальцы — веером, выходит из кухни так, как будто она только что побывала на ярмарке, где у нее были деньги, но она ничего не купила, потому что все, что там продавалось, — барахло.

Я успеваю следить за тем, как она выходит из кухни, за тем, как Маша матерится на холодильник за то, что в нем нет никакой еды, кроме той, на которой наклеены стикеры «Анино», за Олей, которая смотрит в чашку с чаем и хочет уйти домой.

Я думаю о том, что буду встречаться с Олей, потому что она одна, у Маши кто-то есть, а Ане никто не нужен.

Оля

Я не хочу разговаривать с Артемом, потому что он красивый, я не хочу, но говорю, потому что знаю, что мы будем вместе, это всегда становится понятно, когда ты встречаешь человека, ты видишь его и думаешь: это человек, он чужой мне, смотришь на человека и знаешь, что потом вы будете с ним вместе.

Я не хочу разговаривать, но говорю и злюсь на себя, потому что я стараюсь говорить хорошо, правильно, чтобы по мне не было видно давление, чтобы он не знал о Марианской впадине, иначе мы не будем вместе — люди с навязчивыми идеями никогда ни с чем не справляются, поэтому они никому не нужны, я знаю это наверняка, за мои двадцать лет это единственное, что я знаю наверняка. Маша не знает о том, что у меня внутри Марианская впадина, хотя мы знакомы давно. Она смеется и говорит, что я — Оля — пишу стихи. Она, правда, сама их не читает, она не любит всякие такие вещи и все такое, — так говорит она, а я смотрю на Артема и понимаю, что мы будем с ним вместе и не радуюсь этому, потому что знаю, что все кончится плохо.

Он провожает меня домой, мы идем кругами, потому что мы с Машей почти соседи, да, вот и наша с ней общая школа, да, я учусь в институте, да, работаю, мы, я и мама — вдвоем, нет, у нас нет домашних жи-

вотных. Я не хочу знать, ничего не хочу знать, я говорю ему — не хочу знать про то, как ты рос и потом — учился и еще учился, и закончил учиться. Почему? — говорит Артем, тебе не интересно? — говорит Артем.

Мне становится плохо. Давление пространства иногда приходит и на улице тоже, везде есть замкнутые объекты — конец улицы, тупик во дворе, отсутствие поворота на проезжей части. Я не могу объяснить ему, но пытаюсь, потому что мне важно быть и не хотелось бы быть здесь, рядом с ним — одновременно.

Если я узнаю тебя — я привяжусь к тебе — говорю я, понимаешь? Он говорит: я понимаю. На самом деле это неправда, но в этом и заключается главный подвох — это всегда так, когда ты знаешь, как все будет, и продолжаешь это делать. Люди все такие. У меня никогда не хватает слов, поэтому я пишу стихи, чтобы быть понятой, все хотят, чтобы их поняли, чтобы их полюбили, все люди, мы такие — говорю я. И смотрю на Артема, и знаю, что мы будем вместе, и что потом, когда кончится хорошее — начнется плохое, а после плохого — по-настоящему плохое. Идешь по улице, рядом с тобой чужой человек, красивый и чужой, и он рассказывает о себе, ты слушаешь и начинаешь привязываться через его слова, жалеть его, смеяться с ним, гордиться с ним, улица становится красивой, красивее, чем была до того, как вы прошли по ней, ты идешь, видишь все, понимаешь все и молчишь.

Артем

Когда мы с Олей в первый раз занимаемся сексом, я понимаю, что она — очень красивая, я впервые вижу ее красивой, такой, какой она могла бы быть, если бы ей всегда было хорошо, или — просто нормально, или — хотя бы выносимо. До того как я начинаю видеть это, мне беспокойно, я смотрю на нее и беспокоюсь, что я ничего не чувствую, никогда ничего не чувствую, а она чувствует много и все сразу и глубоко, поэтому мне будет никуда ее не деть, потом, когда она решит, что, видимо, это любовь и пора писать стихи. Но потом мне надоедает думать, что толку, мы занимаемся сексом и она становится красивой, свет из окна серый и немного голубой, белые ночи, и когда ее лицо успокаивается, и она перестает думать о том, как она выглядит со стороны, думать о том, как все бессмысленно, как ей не нравится все, что она делает, она перестает думать о том, где она находится, и становится красивой. Черты лица теряют угловатость и, когда она открывает глаза, — она окончательно становится красивой.

Утром мы ищем мне работу в Интернете и находим почти сразу, потому что я планирую еще раз за утро заняться сексом и потому что мне все равно, где работать, а она — радуется, потому что уже привязалась ко мне, и еще потому, что думает, что помогает мне.

Я провожаю ее до дома и наблюдаю за тем, как она снова начинает бояться, что мы никогда больше не увидимся, потому что она не нужна мне больше, и не может ничего сказать, я наблюдаю. Мы проходим мимо церкви, старуха просит милостыню, кланяется. Я знаю ее — говорит Оля, она живет в моем парадном, у нее есть сын — говорит Оля, хотя хочет сказать совсем другое, но не говорит.

Мне нравится мир. И старуха, и ее сын, и архитектура этой церкви, и то, как Оля воюет сама с собой, держа меня за руку, стараясь как можно медленнее идти, потому что ей — страшно.

Потом я навещаю любовницу своего деда, жду, когда Света вернется с работы. Она дает мне мясо. Я говорю, что я теперь охранник. Ты не охранник, ты — дурак, говорит Света. Позвони родителям — говорит она.

Оля

Книжный магазин находится в подвале. Полочки на колесиках, как ширмы, и ради того чтобы люди могли сесть и послушать стихи, их сдви-

нули по углам. У них совсем плохи дела — говорит Артем, поэтому они додумались сделать вечер стихов — говорит он.

Почему? — говорю я.

Потому что платный вход — говорит Артем.

Я смотрю в пол. По полу рассыпаны кленовые листья, это такая декорация. Я держу Артема за руку, мне очень сложно одновременно волноваться по поводу того, что он может бросить меня, и волноваться, что мне надо читать стихи.

Людей — мало. Это друзья тех, кто будет читать, и их парни и девушки. Еще две хозяйки магазина. И охранник. Но все равно.

Сначала читает стихи неряшливый дедушка в кожаной куртке. Мне не нравится то, что он читает. Читает он долго и с упоением: про деревню, церковь на холме, водку. Перед тем как начать читать, он рассказывает о себе. О том, как со стихами обстояло дело в 70-е.

Потом девочка, которую я видела в клубе. Ее стихи без рифмы. Про сигареты и кофе, и любовь, измены парня, маму и снова про кофе. Она тоже мне не нравится, но я всем хлопаю.

Потом читаю я.

Твоя манера читать похожа на припадок эпилептика — говорит Артем, когда мы идем домой. Вместо своего дома я иду в дом к Ане с Машей. Марианская впадина отпускает меня, я знаю, что это ненадолго, и стараюсь об этом не думать, и из-за того, что я помню, но стараюсь не думать, вечер становится красивым, такой же, как и всегда, — просто я вижу его острее, потому что сейчас я его ценю. Мы идем домой.

Артем

Я знакомлюсь с матерью сестер, когда она привозит нам яблоки и грибы. Ей на вид лет шестьдесят, а оказывается — сорок. Она сама мне говорит об этом.

Две женщины в доме, и никто не хочет готовить — говорит она, дергая плечом. Ее манера дергать плечом совсем другая, усталая, печальная.

Не две, а три — говорит Маша, я затыкаю ее, наступая на ногу под столом.

Оля живет с нами, вернее, со мной, в комнате, которая больше напоминает колодец, чем комнату. Туннель в загробный мир, комната-колодец, чужая мама на кухне, яблоки, грибы.

Я мясо готовлю — говорю я. Я действительно готовлю мясо, которое периодически дает мне Света за то, что я звоню родителям.

Маша начинает ссориться с матерью из-за того, что я наблюдаю за ними, мать не хочет ссориться по-настоящему, и Маша уходит, так ничего и не добившись. Я делаю вид, что тоже хочу уйти, и жду, когда эта женщина начнет изливать мне душу.

Она начинает.

Она говорит, что она так больше не может. Что поэтому уехала жить в деревню. Потому что это невозможно. Потому что у нее девять классов образования и нет профессии, и нет ничего, кроме двух дочерей, которые ничего не хотят. Что она устала, что никого в этой жизни нельзя ничего заставить сделать, если не хочешь — не будешь, что это закон. Что Ане двадцать два, и последние пять лет она сидит дома и не делает вообще ничего. Что Маша не хочет идти учиться. Что Маша вообще непонятно зачем живет, да и Аня тоже, да, Артем, вы такой хороший молодой человек, а чем занимаются ваши родители? Да, давайте выпьем, вы пьете коньяк?

Мой дед был военным врачом, погиб во время Блокады — говорю я.

Оля

Мы не отмечаем Новый год, вообще. Маша гуляет с друзьями, Аня не выходит из комнаты, мы не выходим из комнаты, потому что мы занимаемся сексом, и все, и смотрим на потолок и стены, иногда смотрим видео «ВКонтакте», иногда я встаю и хожу по коридору на кухню за водой, о чем ты думаешь? — говорит Артем, что у тебя внутри? — говорит Артем, я хочу знать, что у тебя внутри.

У меня внутри болото — говорю я, но стены не давят, когда я внимательно смотрю на него, на то, как его рука переходит в его плечо, на кожу и мышцы под ней, это — самый безопасный ракурс на свете, если б можно было потратить все время мира на то, чтобы смотреть в эту точку, я сделала бы это и чувствовала бы себя живой.

Я чувствую себя живой — говорю я. Я думаю о болоте и мне кажется, что у меня внутри горит торф. Это физиология — говорит Артем, ты же понимаешь, что это все физиология, механизмы, физиология и психология, он говорит мне про механизмы мира, как устроен мир, он рассказывает об этом, озвучивает то, что ему скучно, что ему ничего не нужно от мира, он думает, что знает, как устроен мир.

Я хочу рассказать ему о Марианской впадине. Марианская впадина — говорю я. Мария плюс Анна и эта комната — самое глубокое место на Земле, говорю я.

Но мне не страшно — говорю я. Артем засыпает, и я говорю: мне не страшно быть здесь, с тобой — говорю я ему, спящему. Как будто больше не будет ничего плохого, как будто все самое плохое в жизни случится не со мной — говорю я. Я охраняю тебя, спящего, — говорю я, хотя на самом деле это не правда, кого я могу охранять, как можно охранять человека, которому ничего не надо, но это не важно, я закрываю глаза, и мне не страшно сегодня засыпать.

С Новым годом, я люблю тебя, все будет хорошо.

Глубина — четыре тысячи метров. С этой глубины начинается Абиссальская зона. Давление здесь может достигать 775 кг на квадратный сантиметр. Слабое движение вод. Рыбы слепые и очень древние. Температура воды не превышает два градуса по Цельсию.

Артем

Мы слишком много пьем — говорит Оля. Оля показывает на свой стакан с виски. В среднем мы пропиваем тысячи три в неделю — говорит Оля. И замолкает, потому что боится, что я разозлюсь. Я злюсь на нее за то, что она боится, что я разозлюсь, я изучаю зал. В зале много девушек, больше, чем парней, и все они — поэтессы, или — на худой конец — сочувствующие, подруги поэтесс и поэтов.

Мы столько пьем, потому что столько ходим по поэтическим вечерам — говорю я. Оля пугается, и я улыбаюсь, чтобы ее успокоить.

Оля указывает на парня с дредами. Это Игнат — говорит она, он руководитель арт-клуба.

Арт-клуба! Это надо же.

Парень с дредами разговаривает с красивой девушкой в ярко-белой рубашке. С ярко-красной помадой. Оля не красится, вообще. После Нового года Оля вздумала найти новую работу — телефон поддержки, горячая линия. Оля не красит ногти и не ходит на каблуках.

Парень с дредами. Вижу: они только что познакомились, она пьет вино и смеется, стоя у стены, он облокачивается о стену, стоит перед ней, опираясь о стену ладонью, вытянутая рука, кожа, мышцы, они будут встречаться.

Стоя на сцене, он объявляет ее, выделяя среди остальных из списка. Она оказывается медийной личностью, так Игнат ее представляет. Женя. Фамилия явно не ее, псевдоним, чтобы звучало. У нее короткие стихи, едкие, с иронией. Про секс с иронией, про жизнь с иронией. Зал воспринимает очень хорошо, все смеются.

Оля читает лучше, чем обычно. Ее эпилептическая манера срабатывает здесь. Все, что она хочет сказать своими текстами — страшно быть одному, поэтому нужно быть с кем-то, страшно понимать, не понимать — еще страшнее. Надо бороться. В ее текстах написано, что надо бороться со всем миром, хотя на самом деле это просто борьба с самим собой. Ежедневная, изнуряющая.

Я знаю, что помогаю ей. Я слушаю ее в пол-уха, потому что знаю ее, и знаю, что она пытается сказать, там, на сцене. Пока она читает, я знакомлюсь с Игнатом и остальными.

Я так хотела, ну, быть частью этого всего — говорит Оля. Она рисует руками в воздухе окружность. Я привык к ее косноязычию и понимаю, что она хочет сказать. Я думала, что это что-то изменит — говорит она. Я прошу ее сходить к бару и заказать еще виски.

У них ужасные стихи. Такое впечатление, что они не читали хороших книг, что они вообще ничего не читали.

Оля

Единственно честный способ самоубийства — перестать дышать, говорю я. Организм не хочет умирать, любой организм не хочет умирать до самого конца, ты все равно дышишь. Это нам неподвластно. Если суметь просто не делать вдох — это будет самый правильный выход, говорю я Артему, он спит, я говорю с ним спящим, потому что он не слышит меня и ничего не может мне на это ответить.

У меня не получается не дышать — говорю я: почему я дышу? Странно.

Артем

Игнат и Женя живут далеко от центра, на последней станции метро. Мы с Олей едем в вагоне и слушаем плейер. Мы едем и танцуем, не входя в раж, потихоньку, она делает это искренне, я заметил, как Оля проживает свою жизнь — она проживает свою жизнь так, как будто каждый день может вдруг оказаться последним. Тогда появляется острота, и появляется оправдание отчаянью.

Я танцую чуть иначе, потому что это игра, потому что я думаю о других людях, о других людях в вагоне, я делаю это потому, что говорю им: видите, у меня хватает смелости просто быть, не обязательно быть счастливым, можно просто быть, ехать в метро, улыбаться. Мне не так уж и весело, по большому счету, просто мне хочется, чтобы люди вокруг смотрели на меня и думали: ему весело. Смотрели на нас и думали: они счастливы. Если не можешь действительно быть счастливым, ты можешь изобразить это.

Мне нравится их квартира, новый дом, за которым начинается лес. Женя говорит, что когда ходит домой через парк, к ней все время пристают гопники. Квартира принадлежит отцу Игната, который живет в Израиле, вернее, она принадлежит Игнату — ему ее просто купили. Игнат учится в аспирантуре. Занимается поэзией. Не работает. На кухне стоит диван, он раскладывается в гостевое спальное место. Над ним на стене — плакаты с Жениными фотографиями, ее выступлениями. Вырезки статей из журналов. Портрет Ленина маслом с матерной подписью поперек холста.

Игнат — буддист и вегетерианец, поэтому мы едим овощную лазанью. Женя рассказывает, как в домашних условиях приготовить суп из водорослей. Оле не нравится у них в гостях, я это чувствую. Ей не нравится вся это затея с дружбой, Оле комфортнее всего жить в своих запутанных мыслях, иногда говорить вслух о том, что ей плохо, и опять уходить в мысли. У меня не получается не тяготиться ею, но я продолжаю надеяться, что у меня получается это скрывать.

Женя давит на нас, вернее, давит на Олю. Рассказывает о том, что у них с Игнатом много работы — она придумала бизнес, хочет шить дизайнерскую одежду для думающей молодежи. Поэтические вечера занимают много времени, а его нет. Она хочет, чтобы мы занимались вечерами в клубе вместо Игната. Я знаю, что Оле хочется уйти, но не подыгрываю ей, я продолжаю делать вид, что мне интересен наш разговор.

В их квартире нет коридора. Ты открываешь дверь и попадаешь в круглую прихожую — комната, кладовка, кухня, ванная/туалет. В квартире нет ничего искреннего, настоящего, но зато вообще нет темноты. Новый дом, предпоследний этаж, много солнечного света.

Квартиры, кухни и коридоры. Разговоры в квартирах, разговоры в коридорах и на кухнях. Разговоры, во время которых никогда ничего не происходит. Квартиры, в которых ничего не происходит. Вообще никогда ничего не происходит.

Оля

Почти каждому клубу выгодно проводить поэтические вечера — обьясняю я — дело не в том, платный вход или нет. Приходят люди, покупают кофе, покупают выпивку, покупают сигареты. Они тратят деньги. Выручка клубу.

Артем не понимает, как может быть выгодно читать стихи. По его мнению, это самое бесполезное занятие, даже еще более бесполезное, чем писать стихи — и не читать их при этом.

Мы сидим в кафе. Женин творческий вечер. Рядом с нами сидит женщина и пьет пиво. Волосы у нее сильно вьются, так, что напоминают парик, как будто взбитые такие волосы, и сквозь это сбитое облако проступает проседь. Я узнаю ее.

Это литетаруный критик — говорю я Артему, она известная. Кому? — говорит Артем, кому известная? Тебе?

Да, говорю я. Просто это все такие закрытые системы, маленькие и большие, но это системы. Она многого добилась — говорю я.

После чтения мы еще какое-то время сидим в кафе. Женщина-критик спорит с Женей по поводу Жениных стихов. Она называет Женю дилетантом. Женя отвечает ей, рассказывает, где она, а где эта женщина, в пользу Жени. Они спорят. Союз писателей, количество друзей в соцсетях, уровень жизни, образование.

По дороге к метро Женя продолжает свою речь, уже ни к кому конкретно не обращенную. Она говорит о шизиках и заучках, божьих людях, которых, конечно, надо пожалеть, а не злиться на них, что она и пытается сделать, да все не выходит. Говорит о совковости взглядов. Говорит еще о чем-то. Говорит, говорит, говорит.

Эта женщина бомжует — говорю я Артему. Я читала о ней, про нее есть даже страница в Википедии. Говорю, когда мы остаемся одни и едем домой. У нее дочка есть, говорю я, только дочка с мужем бывшим живет, потому что сама она не может ее содержать. У нее нет денег. Она занимается только литературой.

Ну и что? — говорит Артем, я не знаю, говорю я, это слишком сложно, чтобы я что-то знала — говорю я. И это — правда.

Артем

Мы — в большом книжном супермаркете, сборный поэтический вечер — каждый читает по несколько стихотворений. Я вижу одни и те же лица, я давно стал замечать, что это одни и те же люди. Подростки-школьники, пухлые дамы лет сорока, эксцентричные старики, но больше всего — таких же, как и мы, как Игнат, или — Оля, или — я, молодых людей, двадцати — двадцати пяти лет, на самом деле в них все размыто и совсем нет острых углов — размытый род деятельности, размытые интересы. Та же масса, пусть и более пестрая.

Ведущий вечера — тучный мужчина средних лет, обремененный двойным подбородком и кожаной папкой, которую он сжимает в руках. Он принимает меня за поэта, спрашивает, буду ли я участвовать. Я говорю — нет, я просто слушатель. Просто слушателей мало — говорит он, обычно приходят только сами участники. Жаль, говорит он, жаль, что вы не поэт, говорит он, мы готовим к изданию альманах, там есть еще места. Он рассказывает о книге.

Оле не нравится этот вечер. Она отказывается участвовать. Я жду, когда мы выйдем на улицу, и ее прорвет, и она расскажет мне все, о чем молчит, сейчас, сидя на краю раскладного стула в книжном супермаркете, рядом с вывеской «Три книги по цене двух», выйдет на улицу и расскажет то, что никогда не находит в себе сил высказать людям в глаза.

И она высказывает мне, как будто я и есть этот тучный мужчина, который собирается сделать альманах, — она идет и убеждает меня в том, что это просто бизнес, а бизнес на стихах делать нельзя, ни в коем случае, и на хороших тоже, тем более — на плохих. Оля рассказывает, что публикации в альманахе — платные, Оля считает вслух и по ее подсчетам получается, что стоимость книги гораздо меньше,

что стоимость публикации для автора никак не может быть пятьсот рублей за разворот, за две страницы текста, потому что она все подсчитала, потому что ее мать работает в типографии и она точно знает цены на полиграфию. Это не бизнес — сердится Оля, так нельзя — сердится она. Они же знают, что это совсем не стоящие стихи, они поэтому и зовут всех подряд — разводит руками Оля.

Я хочу остановить ее, сказать, что она могла бы рассказать это кому-нибудь другому, тому мужику, который делает эту несчастную книгу, или кому-нибудь еще, но — не мне, потому что мне все равно, но я молчу, потому что любое действие приводит к ряду других действий, дальше и дальше, а мне хотелось бы просто наблюдать, и еще — я понимаю, что устал от Оли.

В эту ночь Оля уходит домой, потому что ей нужно отправить заявку на какой-то конкурс, о котором она узнала в университете. Маши нет дома, она все время гуляет где-то по ночам, ходит с друзьями, возможно, в клуб. Когда я иду по коридору, Аня открывает дверь и стоит на пороге, она смотрит на меня, коридор, и две комнаты, друг за другом, моя и ее, и я иду к ней в комнату, и мы занимаемся сексом.

Глубина — шесть тысяч метров. Хадальная зона. Давление здесь в 1100 раз больше давления на поверхности Земли.

Несмотря на это, здесь существует жизнь.

Оля

На свадьбе Жени и Игната нет профессионального фотографа, они просят друзей сделать фотографии на «Зенит» и на «Яшику», под старину, это модно сейчас. Мы все фотографируемся на фоне угрюмых высоток — если фото будут черно-белыми, фон станет еще угрюмее, тысяча оттенков серого, две тысячи оттенков серого, кто-то сзади меня произносит: както рано, лето — и сразу свадьба, они же познакомились в начале года. Я стараюсь радоваться, но ничего не чувствую. На банкете я не пью алкоголь, потому что начала пить успокоительные таблетки.

Потом, когда они уедут сразу после свадьбы в отпуск, арт-клуб останется на мне и Артеме.

Банкет проходит в нашем клубе, в том, в котором мы делаем поэтические вечера. Хозяин клуба поздравляет молодоженов. Женя читает стихи. Женя рассказывает в микрофон, что деньги, которые им подарили на свадьбу, будут стартовым капиталом для их ИП — они будут шить дизайнерскую одежду для думающей молодежи. Женя просит меня подняться на сцену и объявляет, что теперь они с Игнатом больше не будут заниматься арт-клубом, по всем вопросам она советует обращаться ко мне, потому что вечера поэзии не прекратятся, просто теперь я буду за все отвечать.

Я смотрю в зал и ищу глазами Артема. Он разговаривает с какой-то девушкой. В последнее время стены давят на меня больше, чем обычно. Как будто пока я расту, становлюсь старше, это давление растет вместе со мной. Только теперь мне сложнее, мне приходится тщательнее это скрывать, потому что я очень боюсь, что давление будет видно Артему.

Больше всего на свете я боюсь, что моя мама умрет раньше меня. Больше всего на свете я боюсь, что Артем меня бросит.

Артем

Мы приезжаем в клуб за много часов до начала вечера, днем. Оля очень нервничает, и никакие таблетки, которые она пьет, по моим наблюдениям, совершенно бессистемно и вовсе неправильно, то ли не действуют на нее, то ли действуют наоборот. Она похожа на мокрое, очень туго связанное полотенце, если бы полотенце могло вибрировать и источать вокруг себя лучи тревоги.

Клуб для нас незнакомый, поэтому я не сразу нахожу администратора. Я делаю все сам, потому что от Оли каких-либо осмысленных действий ждать бесполезно.

Сегодня творческий вечер поэта из Казани. Он привез с собой стопку

книг и очень нервничает из-за того, будут ли следить за ними во время его чтения. Он очень нервничает из-за расположения стульев в зале. Нервничает из-за своего голоса, делает дыхательные упражнения. День, думаю я, еще только день, а читать он будет вечером, а еще день, и ради всего этого я поменялся на работе и пойду сегодня на ночное дежурство.

Администратор спорит с поэтом из Казани из-за платного входа на вечер. Они не могут договориться о процентах — кому должна остаться основная часть выручки — выступающему или клубу? Не могут решить.

Я оборачиваюсь на Олю. Она пытается разговаривать со смутно знакомыми мне девушками — Артем, вспомни, это Лизочка, и Саманта, прости, то есть Сэм, они у нас читали.

Сэм? Ну какая Сэм, если по ней сразу видно, что это максимум какая-нибудь Ира.

Но худшее остается впереди. Когда вечер окончен, выясняется, что книгу почти никто не купил. У поэта из Казани начинается легкая истерика, потому что по деньгам он не только ничего не заработал, но и не отбил стоимость ж/д билетов для него и его девушки, к тому же поезд у них только через два дня, потому что они планировали посмотреть город. И на гостиницу у них тоже денег нет, а если б и были — что же мы за арт-клуб такой, если мы не в состоянии обеспечить приезжающим авторам ровным счетом ничего?

Издали Оля напоминает экстрасенса-анорексика, впавшего в тихий экстаз и говорящего с невидимыми людьми. Она сидит в кресле и смотрит поверх пустых стульев. Я смотрю на нее, и периодически перед моими глазами проходят уставшие официанты с пластиковыми подносами, полными пустых стаканов разных форм. Где-то в баре разбивается стекло.

Поэт из Казани смотрит на меня с укором, полным молчаливого порицания. Я достаю телефон, чтобы позвонить Маше и спросить, могу ли я привести к нам сегодня еще двоих людей, возможно, что и на две ночи подряд? Собираюсь сказать ей, что у нас есть для нее книга в подарок и, в общем-то, даже не одна.

Маша не берет трубку.

Я звоню на домашний.

Никто не берет трубку.

Я звоню Ане, Аня говорит, что она в больнице, с Машей, потому что на Машу напали сегодня ночью, и у нее сломано ребро.

Оля

Награждение проходит в Москве, я еду туда одна, потому что Артем остается дома, помогать сестрам. Я не знаю никого из собравшихся в зале, я сжимаю в руках телефон, чтобы позвонить Артему, но звоню — маме.

Мне дают первое место. Ведущая говорит что-то о моих стихах, о том, какие они зрелые для моего возраста, о том, что по текстам видно мое филологическое образование. Потом — о том, как важно поддерживать молодое поколение в наше время, когда уровень интереса населения к чтению художественной литературы снижается.

Я ничего не чувствую, когда поднимаюсь на сцену, совсем ничего не чувствую, я не могу обрадоваться, когда мне объявляют о том, что мне напечатают книгу, это и есть главный приз — публикация сборника стихов, что-то еще. Я стараюсь не думать о том, что мы находимся в прямоугольном помещении, не думать о стенах, не сравнивать свет внутри помещения и темноту — снаружи. Но все равно думаю.

Уходить сразу после награждения невежливо. Кто-то протягивает мне бокал с шампанским, я делаю вид, что пью его. Кто-то задает мне какие-то вопросы, стоит близко, смотрит в упор: почему вы не пьете? Мне приходится сделать глоток, стены начинают давить сильнее. У меня берут интервью в какую-то газету, журналистка перевирает слова, которые я пытаюсь из себя выдавить, сразу, при мне же и перевирает, но я не могу ее остановить. Она просит рассказать о нашем арт-клубе, о том, как обстоят дела со стихами в нашем городе и вообще — как обстоят дела

с молодежью. Я слышу смех. У меня спрашивают, где я работаю.

Потом меня подводят к пожилому человеку в дорогом костюме и с охраной. Он — спонсор этого конкурса. У меня в голове нарастает гул. Он спрашивает, рада ли я своей победе? Нет — говорю я, я не чувствую вообще ничего. Наверное, это хорошо, что будет книга, правда, потому что самое главное — для чего это все, это просто быть понятым, говорю я, понимаете — тавтология, понимаете, и быть понятным, просто все пытаются что-то сделать, чтобы их услышали. Зачем? — говорит он. Чтобы понять — говорю я, чтобы люди могли понять друг друга, вот и все. Он спрашивает меня, где я работаю? Я отвечаю, что недавно уволилась из социальной службы, я работала на телефоне доверия, сейчас — нет, мы пытаемся делать что-то для нашего арт-клуба, но это не работа, это — просто, в смысле, нельзя делать это ради денег. Так что сейчас я не работаю, но ищу, мне не важно, чем заниматься, главное — хоть чуть-чуть помогать. Помогать? — спрашивает он. Разве можно кому-то помочь, кроме самого себя? Да, говорю я, можно — говорю я, если ты не можешь помочь себе, остается только помогать кому-то еще. Он дает мне свою визитку и просит позвонить ему на работу, когда я приеду домой.

Артем

Машу выписывают во второй половине дня, я прошу Игната на машине забрать ее из больницы. Пока мы едем до дома, Игнат пытается заговорить о чем-нибудь, но ему приходится следить за дорогой, и это мешает ему найти хоть одну общую тему для разговора. Я не помогаю ему. В конце концов он не находит ничего лучше, как спросить у Маши, как все так вышло.

Она говорит сухо, после больницы в ней появилась какая-то жесткость и сухость. Она произносит слова так, как будто они сделаны из песка — но не сухого, сыпучего, а из влажного, крепко слепленного во что-то наподобие стен. Может, песчаный ров.

Маша рассказывает историю, которую за последнее время я слышал уже неоднократно, поэтому я смотрю в окно, пока она говорит.

Маша говорит о том, как она возвращалась под утро домой. Как она была на дискотеке и возвращалась домой. Что у нее почти не было денег с собой, там нечего было грабить, поэтому она не стала ловить машину, шла к метро, ждала его открытия, да и кого поймаешь в пять часов утра? Она говорит, что это — самое обидное, что денег у нее не было вовсе.

Потом, дома, когда мы сидим на кухне с Машей и ее мамой, Маша говорит мне тихо, так, чтобы не услышала мать. Говорит — я многое поняла. Говорит — я правда поняла, что есть я, а есть мир, и если не думать о мире вокруг, случается такое вот дерьмо. Если просто танцевать и не думать. Так и выходит.

Как будто она повзрослела на глазах. Я знаю, как все наладить — говорит мне Маша.

Оля

Мне предложили работу — говорю я. Мы сидим на кровати в нашей комнате, в этой проклятой квартире, в которой всегда темно и непонятно, какое время суток, какое время года — сейчас, где все условное, как будто декорации, и, возможно, поэтому стены не давят на меня здесь вообще; предлагают дать денег на наш арт-клуб, знаешь, чтобы можно было делать сборники, за бесплатно, или там покупать билеты, если кто-то из другого города, типа того, из Казани который, — говорю я.

Сейчас все это кажется смешным, слова, произнесенные вслух, звучат нелепо. Ну книжки, ну поэты, ну деньги.

Я всматриваюсь в комнату, и чем больше я смотрю на нее, тем больше она входит в меня; мне кажется, что я мертвею, блекну, становлюсь предметом, частью этой комнаты. Хочется закричать, или разбить что-нибудь, чтобы хоть что-то почувствовать самой, кроме неясного страха и ощущения неотвратимости беды, когда ты с самого начала знал, что

все кончится плохо, и вот теперь оно постепенно заканчивается, а ты можешь только наблюдать — ни ускорить, ни оттянуть, ни предотвратить.

Я ничего не могу дать ему, потому что ему ничего не нужно, ему не нужно ничего, совсем, мне кажется, что я могу читать его мысли по тому, как выглядят черты его лица: с каждым нашим действием, с каждым событием на его лице все больше проступает суровая усталость.

Расскажи мне, на кого ты учился в университете? — говорю я, какая специальность? Чем занимаются твои родители? Твой дед, он был врачом, ты помнишь его, скажи, что ты о нем помнишь?

Но это уже не помогает, и я знаю об этом, продолжая спрашивать, — какая твоя любимая группа?

Мне не нравится, как звучит мой голос, я слышу его со стороны, как будто это чей-то чужой, незнакомый, не вызывающий доверия монолог.

Ударь меня — говорю я, пожалуйста, по-настоящему ударь меня, сделай хоть что-то, ну, чтобы почувствовать, чтобы быть живым, сделай, хоть что-то сделай. Я сижу на нем верхом, тыкаю кулаком в плечо, в плечо, которое является для меня точкой опоры в этом шатающемся мире, затихшем мире, таком, как будто вот-вот должна случиться катастрофа, которая все никак не наступает; и ничего не происходит, очень долго не происходит вообще ничего, и я очень удивляюсь, когда он неожиданно бьет меня.

Артем

Еще мы можем делать там концерты, в смысле сдавать в аренду группам, и так далее — говорит Игнат.

Он очень возбужден новостью о возможном спонсировании поэтического кружка. Я наблюдаю за ним, за новым Игнатом, который забывает о том, как он устал за несколько лет возни с поэтами, как бережно новый Игнат относится к Оле, как вслушивается в ее слова.

Оля не справляется с натиском, они застывают в пространстве, двое напротив одного, Оля, вжимаясь в диван — как у нее получается вжаться, сидя при этом на самом краю дивана? — и Женя с Игнатом, похожие друг на друга, как близнецы. Я стою на пороге, я между ними, но — в коридоре, поэтому я одновременно и снаружи, и внутри их слов.

Сейчас Оля попытается выжать из себя слова.

Оля пытается сказать, что она была уверена в том, что им это все неинтересно. Что Игнат устал от артклуба. Оля не умеет принимать решения.

Теперь все по-другому — говорит Женя.

Мы можем что-то делать, если у нас будут деньги; понимаешь, какие это перспективы — говорит она.

Они оба советуют Оле не волноваться. Они сделают все, как надо, тем более, у них есть уже опыт — они зарегистрировали ИП и начали работу, они понимают, что и куда.

Я перестаю слушать, до меня долетают отдельно взятые словосочетания, вырванные из контекста, они теряют свой смысл — регистрация, юрадрес, физадрес, зарплата, максимально, смета, график, что-то еще.

Я трогаю пальцами стену и вспоминаю, как дотрагивался до Олиной щеки перед тем, как ударить ее, я не думаю ни о чем, как и тогда, как будто в мире наступает абсолютная тишина, нет никаких звуков, как будто еще чуть-чуть и будет слышен ультразвук, а потом и он исчезнет.

А потом — бам.

И как она плачет, не сразу, а потом; начинает плакать, а потом мы занимаемся сексом и, когда мы заканчиваем, она начинает рыдать, облегченно, как будто катастрофа случилась и закончилась, прошла, как будто всю грязь мира смыло водой, она плачет, и я смотрю на нее, смотрю на стены и ничего не чувствую.

Вообще ничего не чувствую.

Десять тысяч девятьсот двадцать метров. Дно Марианской впадины. Дно плоское, шириной 5 км, разделено порогами на несколько замкнутых депрессий. Впадина находится на границе стыковки двух тектонических плит, в зоне движения по разломам.

Оля

Ты любишь Артема? — говорит Маша. Как ты поняла, что ты его любишь? — говорит Маша, что такое — любовь?

Я не знаю, как объяснить ей, потому что мы очень разные. Я вижу нас со стороны, даже при том, что Маша очень изменилась за последнее время, разница между нами колоссальная. Разница в том, как мы держим наши чашки, мы обе сидим за столом, мы — два человека, знакомые большую часть жизни, но разные настолько, что у меня не получится рассказать ей так, чтобы она смогла меня понять.

Я развожу руками. Просто я ненавижу себя — говорю я, ты же знаешь. Она кивает, ненавидишь; ну при чем тут любовь? А с ним я начинаю себя любить, я примеряюсь сама с собой, заключаю перемирие.

Как если кружиться, все быстрее и быстрее, кружиться на месте, нужна точка опоры — зацепишься за что-то взглядом — и тогда ты не упадешь. Но я падаю все время, просто очень медленно падаю — говорю я.

И это и есть любовь? — говорит Маша. Я не знаю, говорю я, я правда — не знаю. Просто рядом с ним мне не так страшно умирать.

Я замолкаю, и, когда Маша произносит: а, понятно — на самом деле это значит, что ей не понятно ничего, или же — что ей это и правда понятно, но для нее — не подходит, это просто чужой опыт, опыт лично мой, и на Машины вопросы он едва ли помог ответить.

А, понятно — получается невидимой отбивкой в нашей беседе, она начинает новый абзац другим голосом.

Я хочу разменять квартиру — говорит Маша. Мы разменяемся, мама переедет ко мне, а Аня пусть делает, что хочет.

Еще ведь не поздно что-то менять — говорит она.

Она дергает плечом и хочет, чтобы ее слова прозвучали уверенным заявлением, вроде тех, что пишут в книгах про психологические установки, но вместо утверждения получается вопрос.

Я киваю.

Артем

Мы смотрим помещение для клуба. Риэлтор что-то рассказывает Жене и Игнату, а я наблюдаю за Олей. За тем, как она пытается что-то исправить, каждый раз, когда она пытается вставить что-то в разговор, у меня как будто чешется рука, или дергает что-то, это раздражение, которое растет. За тем, как она смотрит на меня каждые несколько минут — ну помоги, ну что, ну помоги мне, — и раздражение, и ощущение времени, которое я теряю, стоя здесь, в пустом отремонтированном помещении, — растет.

Приходит смс от Маши, вижу: прости, что так вышло с жильем, мы не сразу разменяемся, у тебя есть время что-то подыскать.

По дороге к метро Игнат говорит о том, что на регистрацию арт-клуба можно попросить сумму чуть больше, чем она есть на самом деле. Он говорит это осторожно и как бы между прочим, и так же осторожно Женя подхватывает его затею, смотря не на Олю, а на меня, ожидая моей реакции. Я пожимаю плечами. Мы прощаемся.

Мы едем домой, сидим рядом на лавке, и она начинает понимать; Оля сидит рядом со мной и боится дышать, потому что она уже все поняла.

Мне становится жаль ее, и я пробую пошутить, чтобы как-то сгладить то, как это все заканчивается, я шучу, я говорю: люди, которые владеют словом, — понимают все без слов, смешно, да, я говорю что-то такое, но произнесенная вслух шутка становится не смешной, а нелепой.

Мы стоим у метро. Дом Маши и Ани — налево, Олин — направо. Оля стоит, засунув руки глубоко в карманы пальто, и все еще держится за меня, она держится за меня взглядом, хочет сказать мне хоть что-то, или даже хочет сказать мне тысячу слов, так, чтобы это пробило стену, которая выросла между нами из-за этой шутки, сказанной не к месту, или — из-за всего остального.

Я оглядываюсь вокруг. Постепенно начинается час пик, и у входа в метро образуется давка. Милиция, бомжи, прохожие, Макдоналдс через дорогу. Мне становится смешно:

здесь, сейчас, посреди площади происходит трагедия, да-да, это трагедия двух людей, вот она уже произошла, а во всем мире ничего не изменилось, мир продолжает свое движение, мир даже не замечает этого, потому трагедии — маленькие и большие, но — настоящие, они всегда происходят быстро, незаметно, без слов. Просто что-то меняется в воздухе, в окружающем нас пространстве. Мне становится смешно от этой мысли, мне смешно от того, как устроен мир, и я давлю в себе улыбку, потому что Оля смотрит на меня в упор, смотрит и не видит, она видит сейчас только себя в этой ситуации и ждет, когда уже все это закончится, и боится, что вот-вот это закончится. Я давлю в себе улыбку, чтобы она не успела ее заметить.

Я предлагаю ей проводить ее до дома, она соглашается, как робот кивает головой. Мы молчим, она идет чуть сзади меня, и я замедляю шаг, мне снова становится смешно — от того, что человек может идти просто к себе домой, в свой родной дом, так, как будто идет на смертную казнь, мне смешно — от этой аналогии.

Где ты будешь жить, когда Маша разменяет квартиру? — говорит она. Она вкладывает в этот вопрос очень многое, как можно больше, настолько, насколько много можно вложить в один простой вопрос — это такие зацепки, ловушки — в одном вопросе еще несколько вопросов; и еще несколько — в интонации, и еще — в выражении лица.

Я говорю, что собираюсь поехать домой, к родителям. В свой родной город. Это правда. Она кивает. Она исчезает в темноте подъезда, так, как будто темнота поглощает ее; я встряхиваю головой, хочется помыть руки, или окликнуть ее, чтобы она обернулась, или просто не быть здесь, поскорее отсюда уйти.

Снова Артем

Проводив ее, я хочу пойти сразу домой, но вместо этого иду к Свете, навестить любовницу моего покойного деда. Позвонить родителям. Просто пройти по улице, по той же улице, где мы с Олей только что шли вдвоем.

Света плачет. Она оставила все тебе, представляешь, квартиру, сбережения. Как? Света спрашивает меня — как так? Вышло.

Я смотрю на коридор, в котором за год ничего не изменилось — все такой же узкий и темный, и следующий коридор — за ним. Только в комнате передо мной уже больше нет сумасшедшей старухи, которая в молодости ходила с моим дедом на танцы.

Хочешь, я помогу тебе с похоронами? — говорю я.

Света плачет.

Поставь чайник — говорю я.

И опять Артем

Без Оли моя комната неуловимо меняется. Я прихожу туда сразу от Светы, в квартире — никого, и даже Аня теперь выходит на улицу. Олины вещи еще на месте, ноутбук стоит на столе. Все одновременно по-старому и по-другому, как будто вещи остались теми же и просто вывернулись наизнанку, или — наизнанку вывернулось пространство, или — сама Олина фигура настолько слилась с ним, что стала частью этой комнаты, предметом, которого теперь нет на месте.

Я подхожу к окну, к занавеске и отодвигаю занавеску, и комната меняется, сегодня на улице нет солнца, но свет все равно меняет комнату, теперь, при свете, мне становится видно, какой она стала без молчаливого Олиного присутствия, как будто кто-то, кто жил здесь очень долго, вдруг ушел в большой спешке, оставив все свои вещи, но это случилось давно, и после этого комната стала нежилой — после ухода человека в комнате никто не жил, даже не заходил сюда. Я не задергиваю занавеску. Сажусь на край кровати, рядом со мной ноутбук. Открываю крышку и смотрю на страницу Олиной почты, которую она забыла закрыть, сегодня ночью, или днем, перед тем, как мы поехали смотреть помещение для клуба.

Она начала писать письмо на свою работу, спонсору, отчет о том, как идут дела.

Я стираю ее текст. Здравствуйте, пишу я, меня зовут Артем, я вместе с Ольгой являюсь куратором по-

этического арт-клуба. Мы занимаемся разработкой проекта, который Вы одобрили, вчетвером — я, Ольга и еще два человека, которые, к сожалению, расходятся с нами во взглядах по работе клуба. Я могу с уверенностью сказать, что эти люди преследуют коммерческие цели и, на мой взгляд, в данных обстоятельствах продолжать сотрудничество нецелесообразно. Так же я считаю, что Ольга в силу организации своей нервной системы не способна заниматься данным видом деятельности.

Собираюсь отправить. Потом дописываю.

Вложите деньги куда-нибудь еще. Мой Вам совет. С уважением.

Отправляю.

Я сижу на кровати и смотрю на свою комнату, которая больше уже не принадлежит мне. Провожу рукой по волосам, которые отросли. Я встаю и собираюсь пойти на кухню, когда на Олину почту приходит ответ на мое письмо.

Инвестор благодарит меня за ценную информацию и спрашивает, не составит ли мне труда приехать к нему, разумеется, за счет фирмы, в будний день?

Оля

В книжном магазине очень шумно и многолюдно. Все стулья заняты, я прихожу к самому началу, сесть уже негде, поэтому я встаю на проходе между залом для презентаций и залом с продающимися книгами. Среди людей мелькают знакомые лица, но я не спешу здороваться. Сегодня здесь презентация новой книги и встреча с самим автором. Беру с полки книгу, от мороза мои руки покрылись цыпками и теперь здесь, в тепле, они краснеют.

Вы знаете автора? — спрашивает меня стоящая рядом девушка. Нет — говорю я, а вы?

Ой, ну как же — говорит она, это его новая книга, ее все очень ждали. Мне он очень нравится, такой молодой, говорят, второй Воденников просто, а может, и лучше. Обязательно прочтите. Хорошо, говорю я. Она хочет добавить что-то еще, поговорить со мной, хотя ее и разочаровывает то, что я так мало знаю об авторе. Может быть, спросить, зачем я вообще сюда пришла — ведь это видно, здесь почти нет случайных людей, народ, собравшийся в зале, пришел сюда осмысленно. Но я хочу послушать то, о чем говорит директор магазина, он стоит у микрофона, слева от него, за столиком, поднятым на сцену, сидит автор, держит в руках свою книгу.

Я пытаюсь вслушаться в то, что говорят на сцене.

...менее чем за два года покорил избирательную и придирчивую публику Москвы и Петербурга своими злободневными, актуальными текстами и яркой, профессиональной подачей, сначала прославившись в соцсетях как молодой, но очень зрелый автор, но и...

А еще говорят, ему помогли, в смысле деньгами — продвинули; может, слухи, конечно, — говорит мне на ухо все та же восторженная девушка, раскручивали, в общем, он сначала в Москве известным стал, хотя сам — из Питера, в центре живет, кстати, один.

Но и покорил сердца многих своим необычным ток-шоу о современной молодежной поэзии, существовавшим еще какой-то год назад только в режиме роликов в Интернете, а потом перебравшимся на телевидение — доносится голос со сцены.

Мой новый сборник стихов называется «Марианская впадина» — говорит автор. Сейчас я поясню, почему я использовал эту метафору в качестве названия.

II

Над уровнем моря

Артем

Мы выходим из книжного магазина, стеклянные двери смыкаются за нашими спинами, мы выходим на мороз, выходим в темноту, мы выходим, и я держу Олю за руку.

Вот и всё.

Аннотации научных статей

Алексей Анастасьев. Бог и Толк

Рецензия на фильм Андрея Прошкина «Орда». Автор анализирует достоинства и недостатки фильма, его персонажей, ключевые сюжетные коллизии, исследует его в историческом контексте и раскрывает особенности режиссерской манеры реконструирования конкретной эпохи.

«Орда», Андрей Прошкин, реконструирование эпохи, исторический контекст, сюжет

Ольга Зиборова. Не золотая середина

Рецензия на картину Стефано Соллимы «Все копы — ублюдки» по роману Карло Бонини. Автор раскрывает ключевые мотивы фильма, анализирует формулируемые режиссером проблемы толерантности и нетерпимости по отношению к иммигрантам в современном европейском обществе, а также исследует политический подтекст картины.

«Все копы — ублюдки», Стефано Соллима, Карло Бонини, толерантность, европейское общество, политический подтекст

Катерина Тарханова. Тихо в Lessy

Рецензия на фильм «ДухLess» Романа Прыгунова, экранизацию одноименного романа Сергея Минаева. Критик исследует материю фильма, скрытые в нем многочисленные аллюзии, сопоставляет его с литературным оригиналом, а также анализирует сюжетную структуру и персонажей. Автор также рассматривает картину в контексте современной российской действительности.

«ДухLess», Роман Прыгунов, Сергей Минаев, аллюзии, российское кино

Нина Спутницкая. Я буду рядом

Рецензия на картину Ренаты Литвиновой «Последняя сказка Риты». Критик рассматривает картину как синтетическую, сюрреалистическую фантазию о раннем уходе в потусторонний мир, анализирует особенности художественного языка режиссера, сюжетные механизмы и персонажи фильма, а также особенности его визуальной и нарративной стилистики.

«Последняя сказка Риты», Рената Литвинова, сюрреализм, потусторонний мир, художественный язык, сюжетные механизмы

Максим Любович. Смерть и другие сантименты

Рецензия на фильм Ренаты Литвиновой «Последняя сказка Риты». Критик исследует уникальное иллюзорное пространство картины, ее особую ауру и мифологию, особенности режиссерского метода конструирования параллельного мира на основе образов и сюжетов реальной жизни.

«Последняя сказка Риты», Рената Литвинова, иллюзорность, аура, мифология, реальность

Дмитрий Десятерик. Антипод

Рецензия на документальную картину «В поисках Шугармена» Малика Бенджеллула. Критик анализирует фильм как историю величайшего антипода в истории рок-музыки — американского певца и композитора Сиксто Родригеса, исследуя его стилистику, нарративную структуру и особенности режиссерского метода интерпретации мифологизированного прошлого.

«В поисках Шугармена», Малик Бенджеллул, Сиксто Родригес, нарратив, миф, интерпретация

Сергей Сычев. Мир перед нами

Критик анализирует конкурсную программу документального кино, а также программу «Свободная мысль» 34-го Московского кинофестиваля, выделяя наиболее яркие из представленных в них фильмов, а также исследует общее положение актуального неигрового кино в российском прокате.

ММКФ, «Свободная мысль», неигровое кино, конкурсная программа, актуальность

Илья Бобылев. Кадры — ощущения — тезисы

Рецензия на документальную картину Екатерины Еременко «Чувственная математика». Автор исследует особенности структуры и сюжета фильма, его антропоморфную образность, эстетические аспекты, персонажей, а также уникальность режиссерского метода и операторской работы.

«Чувственная математика», Екатерина Еременко, структура, антропоморфная образность, изображение

Нина Цыркун. Луна в шампанском

Автор исследует кинематограф режиссера Эрнста Любича: особенности его уникального стиля, эстетику и энергетику его кино, манеру выстраивания повествования и работы с актерами, организацию экранного пространства, а также характерные приемы и методы.

Автор рассматривает кинематограф Любича в широком кинематографическом контексте, отмечая его значимость для мирового кино.

Эрнст Любич, энергетика, немецкий кинематограф, Голливуд, «прикосновение Любича»

Антон Долин. Нолан и Бэтмен. Иллюзионисты

Критик исследует кинематографический мир американского режиссера Кристофера Нолана, его подход к экранизации знаменитого комикса о Бэтмене, основные мотивы его творчества, особенности работы с кино- и литературным материалом, уникальную эстетику и яркую стилистику его фильмов.

Кристофер Нолан, Бэтмен, комикс, литературный материал, эстетика

Ольга Артемьева. О скитаниях вечных и о Земле

Критик исследует кинематограф американского режиссера Ридли Скотта. Автор анализирует уникальный подход режиссера к работе с жанром научной фантастики, особенности его стиля, создаваемых им персонажей и нарративных конструкций, нетривиальную мейнстримную эстетику его кино.

Ридли Скотт, американский кинематограф, научная фантастика, нарративная конструкция, мейнстрим

Роман Корнеев. Рынок не появится никогда

Автор анализирует нынешнее положение российского кино, пытается разобраться в причинах отсутствия в России полноценно функционирующей киноиндустрии, исследует основные проблемы российского кинобизнеса, а также рассматривает современное российское кино в контексте мировой киноиндустрии.

Российское кино, киноиндустрия, кинобизнес, кризис, сюжеты

Зара Абдуллаева. Отверженные

Рецензия на картину «Гавр» Аки Каурисмяки. Критик подробно анализирует эту нетипичную для режиссера работу, «сказку», в которой он свидетельствует свое глубоко и неразрешимо трагическое мироощущение. Автор также исследует эстетические и стилистические особенности картины, взаимоотношения персонажей и сюжетную структуру фильма.

«Гавр», Аки Каурисмяки, сказка, мироощущение, эстетика, драма

Борис Гройс. Изображая теорию

В своей лекции Борис Гройс рассматривает меняющиеся функции искусства, его социальную релевантность, соотношение внутри него теории и практики, его взаимоотношения с современным миром, предъявляемые к нему требования, а также анализирует искусство как инструмент политической борьбы.

Борис Гройс, искусство, социальная релевантность, теория, политическая борьба

Елена Некрасова. Что стоит за копродукцией

Автор подводит итоги деловой программы Moscow Business Square (MBS), проходившей в рамках 34-го Московского кинофестиваля и посвященной международной копродукции. Анализируя особенности данной программы в 2012 году, автор исследует основные проблемы российской киноиндустрии и предложенные российскими и зарубежными профессионалами способы их решения.

ММКФ, Moscow Business Square, российская киноиндустрия, копродукция

S U M M A R Y

Screening. Re-loading

Cinema theatre: Russian films out TV — savior or gravedigger? Internet: «Who will pay, if it's possible not to pay?»

Returns of KinoSoyus' conference (Voskresenskoye, April 2012)

Alexei Anastasyev

God and Tolk

Review of Andrei Proshkin's THE HORDE (Russia).

The author analyzes flaws and merits of the film, its characters, key plot twists; investigates it in the historical context and discloses peculiarities of the director's manner of reconstruction of the certain epoch.

THE HORDE, Andrei Proshkin, reconstruction of the epoch, historical context, subject matter

Olga Ziborova

Not the happy mean

Review of Stefano Sollima's A.C.A.B.: ALL COPS ARE BASTARDS (Italy) after Carlo Bonini's novel.

The author discloses key motives of the film, analyzes problems of tolerance and intolerance towards immigrants in contemporary European society, as they are formulated by the helmer. Political subcontext is also investigated.

A.C.A.B.: ALL COPS ARE BASTARDS, Stefano Sollima, Carlo Bonini, tolerance, European society, political subcontext

Katerina Tarkhanova

Stillness in Lessy

Review of Roman Prygunov's DUKHLESS (Russia), adaptation of the novel by Sergei Minayev.

The critic considers the film's stuff, its hidden allusions and juxtaposes it with the literary source. Also composition and characters are analyzed, and the picture is viewed in the context of contemporary Russian reality.

DUKHLESS, Roman Prygunov, Sergei Minayev, allusions, Russian cinema

Nina Sputnitskaya

I'll be beside

Review of Renata Litvinova's THE LAST SAGA OF RITA (Russia).

The critic considers the picture as synthetic surreal fantasy about early passing away, analyzes peculiarities of the director's artistic language, compositional mechanism and personages, as well as features of her visual and narrative stylistics.

THE LAST SAGA OF RITA, Renata Litvinova, surrealism, the other world, artistic language, compositional mechanism

Maxim Lyubovich

Death and other sentiments

Review of Renata Litvinova's THE LAST SAGA OF RITA (Russia).

The author analyzes unique illusory space of the film, its specific aura and mythology, peculiarities of the director's method of constructing parallel world on the ground of images and plots of real life.

THE LAST SAGA OF RITA, Renata Litvinova, illusionism, aura, mythology, reality

Dmitry Desyaterik

Antipode

Review of Malik Bendjelloul's documentary SEARCHING FOR SUGAR MAN (Sweden — Gr. Britain).

The author considers the film as the story of the greatest antipode in the history of rock music — American singer and composer Sixto Rodriguez, investigates its stylistics, narrative structure and features of direction in interpretation of the mythologized past.

SEARCHING FOR SUGAR MAN, Malik Bendjelloul, Rodriguez, narration, myth, interpretation

Sergei Sytchev

World in front of us

Moscow International Film Festival: Non-feature Competition. Documentary Competition and Free Thought programs of the Moscow International Film Festival are analyzed, dwelling on the brightest films presented. Also general situation of actual non-feature films in Russian distribution is considered.

Moscow International Film Festival, Free Thought, non-feature cinema, Competition program, actuality

Ilya Bobylyov

Frames — sense — theses

Review of Ekaterina Eremenko's COLORS OF MATH (Russia — Germany).

The author investigates peculiarities of composition and subject matter of the film, its anthropomorphic imagery, aesthetical aspects, characters and unique directional method and cinematography.

COLORS OF MATH, Ekaterina Eremenko, structure, anthropomorphic's imagery, visuality

Janna Vasilyeva
Arrival of «express»
Moscow International Film Festival: Media Forum.

Nina Tsyrkun
Moon in champagne
Moscow International Film Festival: Lubitsch' Touch. Cinema of Ernst Lubitsch is investigated; the features of his unique style, aesthetics and energy of his movies, principles of composition and work with performers, building of screen space, as well as characteristic modes and devices. Lubitsch is viewed in a broad cinema context. Also his impact on the world screen art is specified.
Ernst Lubitsch, energetics, German cinema, Hollywood, Lubitsch Touch

Lydia Kuzmina
Pass for one
Moscow International Film Festival: Hector Babenco.

Anton Dolin
Nolan and Batman. Prestidigitators
Cinema world of Christopher Nolan is investigated, his approach towards adaptation of the famous comics about Batman, major motives of his creation, peculiarities of work with cinematic and literary stuff, specific aesthetics and fresh stylistics of his films.
Christopher Nolan, Batman, comics, literary stuff, aesthetics

Olga Artemyeva
Of the Eternal Wanderings and the Earth
Cinema of Ridley Scott is investigated. The author analyzes unique approach of the director towards sci-fi genre, features of his style, personages created by him and narrative constructions, extraordinary mainstream aesthetics of his cinema.
Ridley Scott, American cinema, sci-fi, narrative construction, mainstream

Ridley Scott:
«I'm robot, of course»
Conversed by Roth Cornet.

Roman Korneyev
There will be no market ever
The author analyzes the today's situation in Russian cinema, attempting at disclosing reasons for absence of effectivelyl functioning film industry; considers main problems of Russian cinema business as well as contemporary Russian cinema in the context of the world cinema industry.
Russian cinema, cinema industry, cinema business, crisis, plots

Zara Abdullayeva
The miserables
Review of Aki Kaurismäki's LE HAVRE (Finland — France — Germany). The critic thoroughly analyzes this uncharacteristic for the filmmaker work, a 'tale', in which he demonstrates his deeply and desperately tragic world outlook. Also aesthetical and stylistic features of the picture are considered, as well as characters' interrelations and the compositional structure of the film.
Aki Kaurismäki, LE HAVRE, tale, world outlook, aesthetics, drama

Alexandra Novozhenova
Porn and sensibility
Review of Maja Milos' KLIP (Serbia).

Boris Groys
Performing theory
Boris Groys in his lecture considers changing functions of art, its social relevance, correlation of theory and practice within it, its interrelations with contemporary world, the demands which are introduced to it. Also art as an instrument of political struggle is considered.
Boris Groys, art, social relevance, theory, political struggle

Elena Nekrasova
What's behind co-production
The author sums up business program Moscow Business Square (MBS), which took place at the 34-th Moscow International and was devoted to international co-production. Analyzing peculiarities of the program in 2012, the author investigates main problems of Russian cinema industry and the modes of their solutions, proposed by both domestic and foreign professionals.
Moscow International Film Festival, Moscow Business Square, Russian cinema industry, co-production

Evgeny Golubenko
Home video
An essay.

Tatyana Bogatyryova
Marian depression
A script.

Журнал издается при поддержке:

Министерства культуры РФ

Агентства по печати и массовым коммуникациям РФ

Научный совет журнала:

З.Абдуллаева, *к.иск.*, Ю.Богомолов, *к.иск.*, А.Голубовский, *к.иск.*, И.Гращенкова, *д.иск.*, Л.Гудков, *д.филос.н.*, Д.Дондурей, *к.филос.н. — председатель совета*, Н.Дымшиц, *к.иск.*, В.Зверева, *к.ист.н.*, А.Качкаева, *к.филол.н.*, С.Медведев, *к.ист.н.*, С.Муратов, *д.филол.н.*, А.Плахов, *к.иск.*, И.Полуэхтова, *д.соц.н.*, О.Рейзен, *д.иск.*, И.Рубанова, *к.иск.*, М.Теракопян, *к.иск.*, М.Туровская, *д.иск.*, Н.Цыркун, *к.филос.н.*, А.Шатских, *д.иск.*, М.Швыдкой, *д.иск.*, С.Экштут, *д.ист.н.*

Журнал издается при поддержке:

компании «СТС Медиа» (телеканал «Перец»)

телеканала ТНТ

телеканала РЕН

телеканала «Петербург — 5 канал»

Фонда «ФИНАНСЫ И РАЗВИТИЕ»

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Издатель Некоммерческое партнерство «Редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Левченко
Заместитель главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакторы Елена Паисова, Елена Стишова, Нина Цыркун
Специальные корреспонденты Зара Абдуллаева, Лев Карахан
Шеф-редактор сайта www.kinoart.ru Инна Кушнарева

Арт-директор Людмила Мишунина
Верстка: Мария Зайцева
Фоторедактор Елена Плоткина

Корректоры Евгений Аввакумов, Галина Элькина
Маркетинг: Леонид Гурьян, Дина Назарова
Секретарь редакции Арина Лисицына

Дизайн обложки — Евгений Добровинский

•

Адрес редакции: 119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон для справок: (499) 248-28-22. **Факс** (499) 241-08-52
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

Сдано в набор 15.08.12. Подп. к печати 28.08.12
Формат бумаги 70 x 100 1/16. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75
Заказ 13717. ПО «Периодика»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает

•

Рукописи, соответствующие тематике журнала, но не принятые к публикации, рецензируются по просьбе авторов

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. (499) 248-28-22
Fax (499) 241-08-52

www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

© Журнал «Искусство кино», 2012

5
ЗНАК
отличия

ЛЮБИМЫЕ ФИЛЬМЫ НА ПЯТОМ

дата: со ВТОРНИКА по ЧЕТВЕРГ

время: 23:10

реклама

РЕН

ЧЕСТНЫЕ НОВОСТИ

НОВОСТИ 24

22:30
ИТОГОВЫЙ ВЫПУСК

www.ren-tv.com

Свидетельство о регистрации СМИ
ЭЛ № ФС77-48168 от 30.12.2011 г. Реклама.

ЭД СТОППАРД ЛИЛИ СОБЕСКИ ДЖЕФФРИ ТАМБУР И МАКС ФОН СЮДОФ

12+

Для детей старше 12 лет

7 СЕНТЯБРЯ

В КИНОТЕАТРАХ

МОСКВА 2017

ГОРОД БУДЕТ ЗАХВАЧЕН

@mail.ru

КАРО ФИЛЬМ

Rutube

Реклама.

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, Н.ГУДКОВОЙ, Л.МАЛЮКОВОЙ, Л.НЕМЧЕНКО, А.ПЛАХОВА, Е.СТИШОВОЙ, И.СУКМАНОВА, К.ТАРХАНОВОЙ, Д.ТАСБУЛАТОВОЙ, О.ШАКИНОЙ И ДРУГИХ

В РУБРИКЕ ***«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»***
Почему мы не смотрим российское кино?

В РУБРИКЕ ***«РЕПЕРТУАР»***
«Кинотавр»-2012

В РУБРИКЕ ***«КОММЕНТАРИИ»***
Анатолий Осмоловский
Андрей Мигачев

В РУБРИКЕ ***«ИМЕНА»***
Алексей Мизгирев
Ольга Лапшина

В РУБРИКЕ ***«РАЗБОРЫ»***
Анализ кинопроката в 2012 году
Художественные формы революции: от джентрификации к оккупации

В РУБРИКЕ ***«ОПЫТ»***
Питчинг проектов на «Кинотавре»-2012

В РУБРИКЕ ***«ЧТЕНИЕ»***
Катя Шагалова. БЕРЦЫ

2 0 1 2